

الموروث الشعبي

ودوره في تجذير هويّة الطفل العربي

أ.د. ناجي التباب - كاتب من تونس

تؤكّد مادة: ط- ف- ل في لسان العرب لابن منظور على معانٍ تجتمع في الإحالة على ما هو ناعم وليّن ورَخْص، وعلى كلّ ما هو صغير. والصَبيُّ يُدْعى طِفْلاً حين ينزل من بطن أمّه وذلك إلى أن يحتلم فيمرّ إلى مرحلة البلوغ والنضج. ومرحلة الطفولة ذاتها في حياة الإنسان يمكن أن تُقَسَّم إلى ثلاث مراحل تبرز تدرّج الطفل من حال النعومة المطلقة والبراءة الخام إلى حال أخرى يبدأ فيها في اكتساب الخبرات واستيعاب أصول التربية والتعلّم من الكبار المحيطين به في البيت والمدرسة والشارع. وهذه المراحل هي:

1. الطفولة المبكرة (من 3 إلى 5 سنوات).
2. الطفولة المتوسطة (من 6 إلى 8 سنوات).
3. الطفولة المتأخرة (من 9 إلى 12 سنة).

ولمّـا كان الطفل وما يـزال على هذا النحـو أرضا بكرًا قابلة للتأثر السـريع بمـا يطرأ عليها فإنّ مسـألة الهويّة، وخاصّـة في عصرنـا الراهـن، أصبحـت تمثّـل أولويّـة قصوى، ومسـألة لا يُسـتهان بهـا، وخاصّة بالنسـبة إلى الطفـل العربي الذي سـتُوكل إليه في المسـتقبل على المدى المتوسـط والمدى البعيد تمثيل بـلاده العربية وخاصّة من زاويـة الانتماء التي تتحـدّد بمقومات الهويّـة الحضارية والثقافيـة وما تحمله مـن خصوصيات.

في المـاضي، كانـت الظواهـر وأحداث الحياة تسـير ببـطء شـديد، وكانت الشـعوب رغـم مـا كان بينها من تواصـل واحتـكاك ومُثاقفـة تحتفـظ لنفسـها بهويات شـبه ثابتة ومسـتقرّة. أمّا اليـوم فإنّ «عجلـة» التطور الحضـاري والتكنولوجي بشـكل خـاص أصبحـت تدور بسـرعة جنونيـة تقطـع الأنفـاس وتهـدّد في كلّ لحظة بهدم الهويّـات القومية وقطع دابرهـا. فالكبار المؤتمنون علـى مصير الصغـار أصبحوا يعيشـون في عصـر العولمة الـتي هي قـدر تاريخي محتـوم، ولكـنّ هـذه العولمة على ما لهـا مـن إيجابيات كشـفت عن وجـه لهـا «قبيح»، وعن سـلبيات عديـدة لعلّ أبرزها السـعي الـدؤوب إلى التنميط الأُحادي للمجتمعات والشـروع في طمس معالم الهويّات القومية والوطنية. وفي هذا السـياق سنحاول أن تتبيّن ما إذا كان بإمكان الموروث الشـعبي العربي أن يشـكّل إحدى صمّامات الأمان للحفاظ على الهويّة بالنسـبة إلى الطفل العربي الذي سـيحمل مشـعلها في المسـتقبل، ولا ندري إن كان هذا المشـعلُ سـيبقى متوقّدا أم أنّه سـيأفل بفعل «ريـاح الزمن»!

نريـد في هذا البحث أن نبرهن ببعـض الأمثلة المختارة أنّ المـوروث الشـعبي هـو أسـاس الهويّـة ومركـز دائرة الانتماء، وأنّـه خزّان فيه من كلّ شيء غثٍّ أو سـمين، ومع ذلك يمكـن أن نُعيد قراءتـه لتثمين بعض مـا محتوياته وذلـك لما فيه مـن قيم مخصوصـة ومعـارف وعلم من شـأنها أن تعيـد تجذير هويّـة الطفل العربي بعـد أن عرّت أغلـب جذورها ريـاحُ العولمـة التي تـزداد يومـا بعد يوم عنفا وقسـاوة.

ربّمـا لا يختلـف إثنـان في فكـرة أن ليـس كلّ مـا هو مـوروث شـعبي هـو إرث مثـالي أو نقـيّ تمامـا. وعليه، يتعـيّن علينـا أن نتحـاشى في ذات الوقـت تقديـس مـا مـضى أو العكس التعـالي على المـوروث باسـم الحداثة الـتي خـدّرت بعض العقـول وأبهرتهـا، وخاصّـة عندما يفـزع مريدوها من كلّ مـا هو قديم تليـد. وفي المقابل نحن سـنفزع إلى بعض مظاهر هذا الموروث الشـعبي لاستلهام بعض ما يسـاعد علـى ترميم هويّـة الطفـل العربي التي بـدأت تتصـدّع، ولكـن بـدون أن ننكـر أن معظـم هذا الموروث قد أصبح أشـبه ما يكـون بـ«الماكينة» المعطلة الـتي تحتـاج إلى إعادة تشـغيل، وبـدون أن ننكـر أيضا أن هذا المـوروث الذي هـو روح الهويّـة قد تحـوّل إلى منتوج «مُناسَـباتِي» وحـتّى سـياحي يسـعى معظم النـاس إلى تسـويقه لجمع بعض المال! وهو مآل سـاذج لا يخلو من الانتهازيـة والتعامـل السـطحي مع موضـوع من صميم وجود الشـعوب قاطبـة، وليس فقط الشـعوب العربية وهـو موضوع الهويّـة. إنّه بالفعل إشـكال حادّ يتجسّـد في طرح السـؤال: هل الموروث الشـعبي بمختلف أشكاله ومضامينه أمر ضـروري وإيجابي لتجذيـر الهويّة الوطنيّة والقوميـة أم أنّـه سـبب من أسـباب التأخّـر الحضاري عندمـا نحرص على التمسّـك بـه أو محاولـة إحيائه وردّ الـروح إليه؟

في قراءة أولى ينظر البعضُ إلى تلك الموروثات والمأثورات الشـعبية نِظرة دونيـة تبخيسية لأنّهـا حسـب تقديرهم علامـة من علامات التخلّف عندما نُصرّ على التمسك بها، فتلك القراءة «تنظر إلى الثقافة الشعبية باعتبارها مظهرا لعلـل في ثقافة الأمّـة وفي نسيج الحياة الوطنيـة أو القومية، وإلى محـاولات تصويرها على أنّها قرين للتخلّف الحضاري، وأنّهـا نقيض للمعرفة الرشـيدة»[1].

وبالفعـل، فـإنّ بعـض المفكرين منـذ أكثر مـن قرن كانوا ومـا يزالون يُلقـون اللوم علـى التراث فيدّعـون أنّه أحـد الأسـباب الجوهرية الـتي أبقـت البلـدان العربية متخلّفـة، أو علـى الأقلّ في مسـتوى دون المسـتوى الذي بلغتـه شـعوب أخـرى! والحـل عنـد هـؤلاء يكمـن في استنسـاخ مظاهـر الحيـاة الغربية، وخاصّة في مسـتوى زخمهـا المـادي فضـلا عـن القيـم المترتبـة عـن ذلك، متناسـين في ذات الوقت أنّ ذلك سيؤدّي حتما إلى طمس الهويّـة الثّقافيـة نهائيا.

إنّـه بـدون ريـب موقـف ينبـني علـى خطـأ منهـجي فـادح. والوجـه في ذلـك أنّ الـتراث والمأثـورات الشـعبية ليسـت مجـرّد رداء يمكـن التخلّـص منـه بسـهولة في الوقـت الـذي نريـد، فهـم تناسـوا عمـدًا أو بحسـن نيّـة أنّ تلـك المأثـورات الشـعبية مكـوّن رئيـس مـن مكوّنـات هويّـة الشـخصية الحضاريـة والثقافيـة. والدليـل أنّهـا ستنبعث وتطفـو مـن حين إلى آخـر غصبـا عـن الجميـع في مسـتوى القـول والسـلوك ورؤيـة الكـون والعالـم حتى وإن عمدنـا إلى إخفائهـا والتنكّـر لهـا بدعـوى مجاراة حـال الوقـت ومـا تقتضيـه الحيـاة المتحضـرة والعصريـة مـن نفـض لغبـار المـاضي.

صحيـح أنّ الكثير مـن البلـدان العربيـة أصبحـت في العقـود الأخـيرة تهتـمّ بالـتراث بدعـوى إحيائـه، ولكـنّ ذلـك لـمْ يتجـاوز ظاهـر الخِطـاب، لأنّ هـذا الاهتمـام ليـس موجّهـا للـتراث في حـدّ ذاتـه أو مـن أجـل الحفـاظ علـى الهويّـة، هكـذا بشـكل مبـدئي مجـرّد، وإنّمـا مـن أجـل خدمـة اقتصـاد السـياحة وتنميـة العائـدات الماليـة. هـذا ينطبـق مثـلا علـى بعـض بلـدان المغـرب، وأمّـا في الخليـج العـربي فـإنّ اكتشـاف النفـط أحـدث كمـا هـو معلـوم نُقلـة سـريعة وهائلـة في أنمـاط العيـش، وفي تغـيّر آليـات الإنتـاج فضـلا عـن الوافديـن علـى المجتمـع الخليـجي مـن كلّ حـدب وصـوب، والنتيجـة أنّ ذلـك المجتمـع اكتسـب وجهـا آخـر مغايـرا. وعليـه كيـف تسـتطيع الموروثـات الشـعبية أن تجـد لنفسـها مكانـا في هـذا الخضـمّ وهـي الـتي طالمـا ارتبطـت بالحيـاة البدويـة أو القرويـة وببسـاطة العيـش عمومـا؟

هـل صـارت تلـك الموروثـات جـزءا «متحفيـا» مـن المـاضي؟ هـل أصبحـت مـادّة للعـرض الفُرجـوي فحسـب؟ إنّهـا أسـئلة حارقـة أصبـح يطرحهـا البعـض ممّـن أفاقتهـم «صحـوة الهويّـة» بفعـل زلـزال العولمـة فانـبرى لفيـف منهـم يحـنّ إلى عبـق المـاضي بمـا فيـه مـن عفويـة وبسـاطة، ولفيـف آخـر يقـول إنّ الحضـارة الماديـة ليسـت كلّ شيء في الحيـاة فأخـذ ينبّـه إلى خطـورة الاسـتمرار في إنـكار الـتراث والتعـالي عليـه لأنّ ذلـك سـيؤدّي حتمـا إلى إنتـاج أجيـال قادمـة لا هويّـة لهـا، أو أجيـال آليـة خاليـة مـن كلّ حـسّ إنسـاني (Génération automate). ولا يخفـى أنّ هـذا الحنـين إلى الجـذور (La nostalgie)، وأنّ هـذه الإرادة المتصاعـدة لإحيـاء الموروثـات أو علـى الأقـلّ الوعـي بهـا تنطلـق جميعُهـا مـن تأثـيرات الحـسّ القـومي والأطفـال دائمـا في البـال لأنّهـم هـم الذيـن سيصبحون كبـار المسـتقبل. فـ«مجتمـع بـدون تـراث هـو مجتمـع لقيـط، يعـني يُنظَـرُ لـه بشَـكٍّ وبـدون احـترام بـين المجتمعـات الإنسـانية»[2].

فالقضيّـة حينئـذ هـي قضيـة انتمـاء لجماعـة مّـا، أي لهويّـة معيّنـة، والموروثـات في ذاتهـا تحيـل علـى العالـم الجماعـي في مقابـل العالـم الفـردي، وتنـصّ بجميـع أشـكالها الماديـة واللاماديـة علـى وجـود رؤيـات خاصّـة للكـون والوجـود. وإذا ذهبنـا إلى أبعـد مـن ذلـك قلنـا إن الهويّـة يمكـن أن تتصـرّف إلى هويـات جزئيـة محليّـة حـتّى في مسـتوى الوطـن الواحـد إذا كان ممتـدّا جغرافيـا، وإذن فهنـاك ألـوان مـن الهويـات يمكـن إجمالُهـا فيمـا يلـي:

- هويّة البيئة الحضرية والمدن القديمة التاريخية.
- هويّة البيئة القروية الزراعية.
- هويّة البيئة البدوية الصحراوية.
- هويّة بيئة الواجهة البحرية.

ومعـنى هـذا أنّ طفـل بيئـة مّـا لا يمكـن أن يكـون بالضـرورة ابـن بيئـة أخـرى، فـإذا انتقـل مـن واحـدة إلى أخـرى فإنّـه سـيجد بعـض الصعوبـات لا محالـة في التأقلـم مـع مقتضيـات الفضـاء الاجتماعـي الجديـد الـذي يحـلّ بـه. وهـذا ظاهـر جلـيّ فيمـا يحـدث لطفـل الريـف أو الباديـة أو القريـة عندمـا يـنزح مـع أهلـه إلى فضـاء المدينـة أو يهاجـر معهـم إلى بلـد آخـر أجنـبي.

في هـذا الإطـار سـنجمل القـول أوّلا في بعـض الممارسـات والمعتقـدات والمأثـورات القوليـة الشـعبية الـتي تُسـهم في تأصيـل هويّـة الطفـل العـربي، وذلـك قبـل أن نُفصّلـه في الحديـث عـن مظاهـر أخـرى نعتبرهـا مـن أبـرز الركائـز الـتي تعمـل علـى تشـكيل هويّـة الطفـل العـربي بمـا يتـلاءم مـع خصوصيـات المجتمـع الـذي ينتمـي إليـه.

هدهدة الطفل وتنويمه:

في مختلف البلدان العربية نقف في الموروث القولي العاميّ على كلمات موزونة مغنّاة تستخدمُها الجدّات والأمّهات بالخصوص للمساعدة على جلب النوم للرضيع أو للطفل في مرحلة مبكرة من حياته، وهي خطابات شفاهية في الأصل تقوم على جمالية الإيقاع من ناحية وجمالية الصورة من ناحية ثانية بما فيها من استعارات غنيّة بالدلالات والإيحاءات، قد تُساعد على فهم ما يقوم بين مكوّنات العائلة من علاقات حميمية. فالأمّ عند التنويم والهدهدة قد تقول: «ارقد يا وليدي، يا أعزّ الناس، أمّك فُضّه وبوك نحاس!» أو تقول: «نـنّي، نَنّي، جاك النّوم أمّك قمرة وبُوك نْجوم!»[3].

إنّ أغاني التنويم بكلماتها التي تبدو في الظاهر بسيطة، وبإيقاعها وصورها لها دون شكّ أثر لا يُستهان به في تكوين شخصية الطفل وضمان توازنه النفسي، إنّها «تتميز... بألحانها الرتيبة المتكررة التي تساعد الطفل على الاسترخاء والنوم»[4]. ومن التقاليد ذات المغزى العميق في تونس مثلا هو منع الطفل من النوم مباشرة بعد بكاء أو حالة تشنج لما ينتج عن ذلك من أضرار قد تمسّ حالته النفسية وصحته العصبية وحتّى البدنية. فالاسترخاء ضروري للطفل لضمان صحّته وعافيته، ولهذا السبب نجد أنّ كلمات الأغاني تعتمد على سجلات لغوية مرققة للقلوب منها السجل اللغوي الديني، أو ما يتعلق بعاطفة الحبّ والشكوى من الغياب والرجاء في اللقاء فإذا «رَقّصَتْ» الأمّ رضيعها أو طفلها الصغير خصّته بكلمات مفعمة بالمرح والفرح تشعر السامع بالطمأنينة والأمان، ولا ريب أنّ هذا يدخل في باب الحرص على ضمان التوازن للطفل من جميع النواحي، وهو ما يسهم في تمتين العلاقات العاطفية وحسّ الانتماء إلى العائلة.

الأحاجي والألغاز

هذا النوع من الموروث القولي يختص بتسميات عديدة في مختلف البلدان العربية، ففي تونس مثلا يطلق عليها إسم الخَبْو أو الطُلّيعة أو السِمَّايَهْ، وفي بلدان الخليج العربي تُعرف بـ: المْحاجْيَاتْ والغْطاوِي والحَزُّورات. وتعتمد الأحجية عمومًا في مستوى تشكيل بنية خِطابها البلاغي على نظام تشفير (Codage) يحتاج إلى آليات لتفكيكه (Décodage). وفضلا عن ذلك فإنّها كانت تُعدُّ شكلا من أشكال الفُرجة الذهنية القديمة، والوجهُ في ذلك أنّ الأُحجية تقترح صورًا ذهنية غريبة تروق للسامع حين يُحاول أن يتمثّلها في المجال الحسّي. والذي كان يحصل هو أنّ الطفل كان يستفيد من هذا الشكل التعبيري الوجيز الذي يقوم على أسلوب التصوير الطريف والممازحة في أطر عائلية موسعة حين كان المكان فيما مضى رحبا والزمان هو أيضا رَحْب من زاوية ما هو معيش لا مقيس، أي حين لم تكن هناك وسائل تكنولوجية تلهي وتشغل وتشعر الفرد بضيق الوقت وضيق المكان و«انقراض» الإنسان. وسنقتصر على أحجية مستطرفة تقول: «عْلَى راجِلْ مِرْكانْتِي (ثري) وأولادُو فُلاّسْ (مفلسون)، هو يعطي لأولادُو، وولادُو يعطِيو للنّاس!» (والحل هو إبريق الشاي أو «البَرّاد» كما يُسمّى في تونس بالنسبة إلى الرجل - الأب الثريّ، والكؤوس الصغيرة بالنسبة إلى الأولاد). وقد يملأ فضاء السمر الليلي أيضا ما يُسمّى بـ«التعجيز»، وهي عبارة عن أقوال مركبة معروفة، حروف كلماتها متقاربة من حيث المخارج، يؤدي تكرارُها بسرعة إلى التلعثم والخلط فيضحك الأطفال ويدخلون في حال من المسرّة من شأنها أن توطّد عُرَى العلاقات الإنسانية بينهم[5].

إنّ الغاية واحدة ممّا سبق، وهي تتمثّل في امتحان القدرات الذهنية للطفل وتسليته في آن لما في الأحاجي من صور طريفة مضحكة أحيانا. فالطفل في هذه الحالة يتعلّم ويُمتحَنُ ويشغّل طاقاته الذهنية وهو يضحك. ومن ثمّ فإنّ اللغز كان يمثّل أحد أبرز الوسائل التربوية التعليمية ضمن الموروث القولي، وعليه كما يقول أحد الباحثين «يمكن الحفاظ على هاته الألغاز التي تمثل الأصالة... حتى تُفيد الجيل القادم، الذي يجب عليه أن يحمل هذا الإرث، إرث أجداده، فبحياته والحفاظ عليه يحيا المجتمع وبموته يموت المجتمع»[6].

المثل

هو شكل تعبيري وجيز تصويري في معظم الأحيان، يقوم على الاستعارة التمثيلية وهو أحد المكونات الرئيسية للموروث. ولكن يعسر أن نجد طفلا صغيرا يتمثل بمثل أو حكمة في كلامه، فإذا حصل ذلك قدّر الناس أنّ عقله أكبر من سنّه البيولوجي، والسبب واضح وهو أنّ المثل يُعتبر من أقوال الكبار الناضجين المحنكين الذين علّمتهم تجاربُ الحياة الكثيرَ من الحقائق مهما كانت طبيعتُها. فالطفل يستمع إلى الحكمة والمثل يصدران عن الكبار فيجد فيها ثقلا في المعنى ودسامة في الأفكار يعسر هضمُها بسهولة بالقياس إلى سنّه، ولكنّه مع ذلك يخزّنها في ذاكرته فتبقى ثاوية فيها العقود طويلة قبل أن يلجأ إلى استعمالها عندما يبلغ مرحلة النضج ليفيد بها أطفاله أو أحفاده، وهكذا تستمرّ الحلقات مترابطة مؤشّرًا قويّا على استمرار حياة الهويّة الثقافية لما للمثل من خلفيات يَعْسُر مَحْوُها.

الملابس التقليدية

يَحْسُنُ أن نعتبر هذا النعت «التقليدية» غير مناسب، وعليه ربّما يُستحسنُ أن نستبدل المركّب بملابس الهويّة، إنْ بالنسبة إلى الكبار وإنْ بالنسبة إلى الصغار. وبما أنّ مقتضيات العصر الحاضر لم تعد من جنس متطلبات الماضي، حيث كانت الملابس مناسبة آنذاك لأنماط العيش السائدة فإنّ خوفا مّا يصل أحيانا إلى حدّ الفزع بدأ يُداخل النفوس من الفقدان النهائي لهذا المقوم من مقومات الهويّة، ولهذا السبب تكفلت العديد من الجهات الرسمية والهيئات المدنية في معظم البلدان العربية بـ«أرشفة» هذا التراث في المتاحف عبر نماذج ممثلة، أو عبر صور فوتوغرافية بعضها يعود إلى بدايات التصوير الفوتوغرافي. وبهذا حصلت النقلة من حالة حاملي التراث، إلى حالة الوساطة في حفظ التراث. وتجلّى الفرق بين الهويّة في مستوى اللباس كممارسة فعلية والهويّة كحالة استحضار أو إعادة تقمّص للماضي.

يتجلى هذا الأمر في الكثير من البلدان العربية من خلال الاحتفال بما يُسمّى «شهر التراث» أو



«يوم اللباس التقليدي». وفي مثل هذه المناسبات يتمّ – على سبيل المثال – إلباس الأطفال نماذج من اللباس التقليدي في أجواء احتفالية. وفي أحسن الأحوال يتمّ توظيف هذه الملابس في المناسبات كالأعراس وحفلات الختان وبعض الاحتفاليات الكبرى ذات الصبغة الفُرجوية. ثمّ وبالعودة إلى الحياة اليومية المألوفة تُعاد تلك الملابس إلى الرفوف باعتبار أنّها لم تعد مناسبة للحياة المعاصرة من النواحي العملية[7].

عادة الاستسقاء:

هذا الطقس الموغل في القدم يرتبط بالمجتمعات الزراعية الرعوية، وهي التي تفزع من طول جفاف ينذر بالخطر وفناء الخلق من بشر وحيوان وشجر. فتلجأ جماعيا كبارا وصغارا إلى هذا الطقس وتفزع للسّماء متضرّعة، وهي التي كانت وِفْقَ رؤية الناس القلبية الشعورية للوجود آنذاك أقرب منهم ومن الأرض ممّا هي عليه الآن!

لقــد كان الطفــل يــرى كلّ ذلك فيــدرك مــا للماء من أهميّة قصوى في الحياة، فيستبشــر تلقائيا كما يستبشــر الكبــارُ بنزول المطر بعــد انحباس طويل، ويجــد في الرائحة الخاصّــة الــتي تنبعــث مــن الأرض اليابســة الكالحــة وهــي تســتقبل القطــرات الأولى مــن «غيث الســماء» مــا يُضاهي رائحــة أرقّ العطــور، ويتأكد الطفــل من تلك القيمــة عندمــا يرى الأمهــات والجــدات يقمــن بإعداد الثريــد الســاخن احتفــالا بــنزول الغيــث. هــل بإمكان الذاكرة أن تنسى تلك النصيحة الشــهيرة الموجّهة للبنات علــى أبواب الــزواج وهي تقــول وخاصّة على لســان الأمّ «ولْيَكُــنْ أطيبَ طيبك المــاءُ، وليكن ريحُــك ريح أرض (شَــنٍّ) غِبَّ مطرٍ»[8].

كان الأطفــال يشــاركون في تأثيث طقوس الاستســقاء، وهــي مــن الطقــوس الموغلــة في القــدم عنــد شــعوب عديــدة، وفي لحظــات احتفاليــة تقــرب إلى الأجــواء «الكرنفاليــة» يقــوم الجميــع بــدور الممثلــين ويخرجــون عــن مســار الحيــاة اليوميــة الروتينيــة، ويصــيرُ الطفــلُ الــبريء عنــوان بركــة فيكــون أحــقّ مــن غــيره بعطــف الســماء الــتي تحنــو علــى الطفــل المهــدّد بالعطــش القاتــل كمــا تحنــو علــى البهاليــل وأهــل «النّيــات الصافيــة»، وحــتى مــن يُظــنّ بهــم جنــون، وهكــذا «لــم يكــن لهــذا الطقــس أن يُنتــج غايتــه بــدون صــوت الجنــون الــذي يرتفــع متوســلا داعيــا ليعيــد العطــف إلى عــين الســماء الغاضبــة في نظرتهــا إلى الأرض المبتئســة»[9].

لقــد كان الأطفــال يُدفعــون في مقدمــة موكــب الاستســقاء لعلّ الســماء ترقّ لهؤلاء العطــاشى الأبرياء، أوهم حســب اعتقــاد الكبــار الفئــة الأنســب والأطهر لإقامة علاقة مباشــرة مع الله ومحاورتــه بكلام خاصّ، أو يُخاطبــون النســاء (رمــز الخصوبــة) فيقولون:

أمّك طنقويَا نْسَا   طَلْبِتْ رَبّي على الشْتَا

أمّك طنقو بِسْخَيِّبْها   طلبِتْ ربّــي لا يخَيِّبْهَا[10]

وفي روايات أخرى تختلف حسب البيئات المحلية:

يَــا مْطَــرْ يَــا خَــالْــتِي صُــبّ علــى قْطَايْتِــي

قْطَايِتِي مبلولة (مدهونة) بزيت الزيتونة

أو:

أمّك طنقو يا نْسا   صُبّوا عليها شويّة ماء

أو قولهم:

أمّك طنقو تْحِلْ فِي شْعِيراتْها

رَبّــي يْبِــلْ خْريصــاتْهــا

ويثبتُ «الــرزقي» منظومة أخرى يغنّيهــا الأطفالُ في معنى الاســتمطار فيقول «ومــن ألاعيب الصبيــان الّتي يتغنّــون بها على رنّــاتِ الكفِّ أنّهــم إذا رَأوْا الغرانيق طائرة في الجَــوِّ يتفاءلون منها بقُــرْبِ نزول المطــر فيقولون على نغمةٍ واحــدةٍ خفيفة:

يا غْرانق لِبْحَرْ امتينْ تْصُبْ لِمْطَرْ

يا غْرانِقْ يا طيّاره   بَشْرُونا بِالبشارَهْ

راهُو الوَطَنْ يِبْسِتْ أَشْجارَهْ

مابْقَى حتّى شَيْ أَخْضَرْ[11]

هل كان طقس الاستســقاء مجرّد عــادة بدوية ريفيّة بحتــة عندما يعــزّ الماء ويجــد الناس ضنــكا في الحصول علــى القليل منــه إذا شــحّت الســماء؟، هل أنّــه لم يعد لهــذا الطقــس معــنى يُذكــر في إطــار الحواضــر والمدن العصرية حيث تمتــدّ قنوات توزيع الميــاه وتمتلئ المتاجر بقواريــر الماء المعــدني أو المصفّى؟ هل الأمــر يتوقّف عند هــذا الحــدّ، أم أنّ الاستســقاء برمزيتــه حمّال لرســائل خالدة يتعــيّن على الناشــئة الجديــدة أن تعيها؟

صحيح أنّ الاستســقاء أصبح عمــلا «فولكلوريا» غير ذي معــنى وخاصّــة لــدى الأجيــال الجديدة الــتي لم تعد تــدرك ما للماء مــن قيمة بفعل حالــة الرخــاء والنماء التي أفســدت بقدر ما أصلحت. فالأطفال اليوم ربّمــا لا يَعُون أنّ الاستسقاء يتضمّن رســالة خفيّة لا مجال للتشكيك في جدّيــة مضمونها تنصّ علــى ضرورة المحافظــة على الماء الذي سيشــكل على المدى المتوســط معضلة كبرى للعديد من الشــعوب وخاصّة العربية منها بفعل ما يشهده المناخ مــن تقلّبــات، فضلا عن قــرب نضــوب المصــادر المائيّة الحالية ومشــاكل التلوّث وهــي من الأمــور المصيرية التي أصبحــت تتحكم في الوجود الإنســاني أصلا.

الحفاظ على «النِّعمة»

للتوقّي من زمن النقمة !

المراد بـ«النِّعمة» ههنا الخبز (المصنوع من طحين القمح) والكسرة (المصنوعة من طحين الشعير)، أيام كانت «النّعمة» عزيزة المنال، ولهذا السبب لم تتأخر الذاكرة الشعبية الجماعية في الدعوة تصريحا أو تلميحا عن طريق الترميز والخطاب الاستعاري إلى الحفاظ عليها واحترامها، والرسالة موجهة بدرجة أولى للأطفال وهم في طور التنشئة. والشائع في لغة عامّة الناس أنّهم وهم يخاطبون الأطفال يعمدون إلى تصغيرها تحبّبا، وإضافتها إلى الله عندما يقولون لهم: تلك «نْعِيمَةْ رَبِّي» فلتحافظوا عليها.

الأمر يتعلّق في تبليغ هذه الرسالة باستخدام رمزيات عديدة منها رمزية القمر، «فالقمر... أقمار إذ هو في منزلة أولى مجرّدة جرم سماوي تابع لكوكب الأرض، وفي منزلة ثانية إمرأة جميلة من زاوية استعارية (والعديد من النسوة يحملن إسم قمر أو قمرة)، وفي منزلة ثالثة قمر خرافي يتجسّد على صفحته الفضية وجهُ زنجية علقها الله من أشفارها لما اقترفت من إثم حين استهانت بقيمة الخبز»[12].

فالظاهرة حينئذ تتعلق بتمثل خرافي صنعه الكبار لتأديب الصغار وتربيتهم على ضرورة احترام الخبز. فالأمهات والجدّات كُنّ إذا ما وجدن قطعة خبز أو كسرة مرميّة على التراب يلتقطنها ويضعنها على الجبين وربّما يقبّلنها، ثمّ يضعنها على مكان عال (حائط مثلا) ليأكل منها الطير أو سائر الهوام. وفي الكثير من المجتمعات العربية «يحرصُ الفلاّحُ على ألاّ يدوس أيّة قطعة خبز مهما صغرت. وإذا ما وجد الفلاّح شيئا من الخبز قد سقط على الأرض فإنّه يتناوله بكلّ خشوع واحترام ويُقبّله ويضعه على جبينه ثمّ يُودِعه جانبا بحيث لا يتعرّض لأن يُداس بالأقدام»[13]. كلّ ذلك كان يجري على مرأى من الأطفال وسمعهم مع التذكير الدائم بمصير تلك الزنجية المعلقة من جفونها على صفحة القمر من زاوية القراءة الميثولوجية الشعبية للكون «فالكونُ في بُعده الميثولوجي يُحدثُ الإنسان بأنّه كون حيّ ومتحرك وغنيّ بالمعاني»[14].

إنّ في ذلك رسالة ثمينة للأطفال محصّلها عدم الاغترار بأيّام اليُسر، لأنّه حسب قانون الحياة قد تعقبها أيّام عُسر لم تكن في الحسبان، فيها تصير قطعة الخبز مطلبا عزيز المنال أثناء المجاعات المهلكة والحروب، وليس الخبز فقط بل أيضا القليل من الماء. ولكن بتلاشي هذه المكابح التراثية الحمّالة لأنبل الرسائل صار الخبز اليوم بفعل حالة الرخاء في بعض البلدان يُداسُ بالأقدام وتمتلئ به المزابل، وصار ذلك القول الشائع «يأكلون الغلّة ويسبّون الملّة» ينطبق على هذه الحال التي تنزل إلى مرتبة الكفر.

وحتّى في السير الشعبية كالسيرة الهلالية نقف على أقوال ومنظومات جاءت على لسان الجازية الهلالية تدعو إلى تربية الأطفال لأيّام الرّخاء والشدّة، فما يُنسب للجازية «المُخَبَّلة في شْعُورْها» و«المْخَبِّلة بِكْلامْهَا» البليغ كثير، بعضه يتّصل بمناهج تربية الأطفال وهي التي تمدح قيم الشدّة والفحولة حسب منظومة القيم البدوية الأصيلة، ومن ذلك قولُها:

لا خِيرْ في الطفل إذا نْشَا
وكانْ رَقادْ كْثيرْ هْمايْدَهْ
إذا ما جَابْ الشرق والغَربْ
وقَطّعْ بين الثنايا مْزاوْدَهْ
إمّا يموتْ يِرْتاحْ مِ العْنَا
وإلاّ يْرُوح كِالصَّقْر يحْمي حْمايْدَهْ
رَبُّوا أولادكم للشِدّه والرْخَا
يْلاقْوا في حْياتِهم كُلْ فَايْدَه[15]

وحتّى في الشعر فإنّ الشاعر الشعبي يأمر بتوخّي بعض الشدّة في تربية النشء ضمانا لسلامة مستقبلهم عندما يقول:

اضْرُب وِلدك بالعصا يَرْجَعْلِك
اضربْ ولد الناس ما تَلْقاه[16]

فما تقدّم في هذه المعاني مجرّد نبذ ممّا هو مُخَزّنٌ في التراث الثقافي الشعبي، قد يقدّر البعض أنّها لا تعدو سوى لحظة من الماضي البعيد، أو أنّها مجرّد ذكريات

مصيرها الانقراض، وعليه كيف يكون السبيل في راهن العصر إلى تجاوز كونها مجرّد نصوص يرثها السلف عن الخلف، وذلك بتفعيل ما تتضمنه من قيم حتّى تكتسب الهويّة المسداة إلى الطفل صفة السيرورة والمرونة فتستطيع تلك الموروثات أن تَرْفُدَ ما هو جديد مستحدث بما هو قديم تليد مع الحرص على التناغم والتكامل بينهما؟

فإذا قدّرنا أنّ الهوية قيمة اعتبارية مرنة، وأنّها ليست إطلاقا «قطعة أثرية» مخزّنة في المتاحف جازلنا ونحن نمرّر تلك المعتقدات إلى الأطفال بطرق مستحدثة يمليها حال الوقت أن نعتبر الهويّة من الثوابت، ولكن دون أن تعني جمودًا وتكلّسًا، وذلك بالحفاظ على سيولتها انسجاما مع سيولة الزمن الذي يتغيّر بتغيّر نمط حياة الإنسان.

الهُويّة من خلال الحكاية الشعبية:

الحكاية الشعبية المقترحة على الطفل ظاهرُها إمتاع وباطنُها انتفاع. والحكمة إذا قُدِّمت للطفل بشكل مباشر وصريح فإنّها قد تكون ثقيلة عليه، ولهذا السبب نجدها في الحكايات الشعبية تُمرّر بطرق ذكيّة ويتلطف الكبار في إيصالها حتّى يتمكّن الطفل من استيعابها. ولقد كان الأطفال يمثلون أحد أبرز مكوّنات الجمهور بالنسبة إلى سماع الحكايات الشعبيّة، وذلك قبل أن يتضاءل هذا الحضور بفعل ظهور وسائل ترفيهيّة عديدة وتغيّر نمط الحياة. والسرّ في التعلّق بالحكاية عند الأطفال يتّصل بغريزة حبّ الاطلاع والفضول وعشق كلّ ما هو بطولي أو خارق للعادة والمألوف.

ينهض راوي الحكاية الشعبية في صلته بالأطفال بدورين فهو في آن متكلم وممثّل. والطفلُ يستهويه أن يرى الراوي يُوضّح ما هو مُبهم ويشخّص ما هو خيالي، وذلك عندما يدمج التعبير الجسدي في التعبير اللساني. كل راوٍ له من المهارات ما بها يتميّز عن غيره من الرواة. فهو يستطيع أن يروي «تكاذيب» مستعذبة ولا يستطيع أحد أن يقيّد عليه شيئا ما دام الجسرُ الواصلُ بينه وبين المستمعين هو المشافهة. يستطيع أن يقول ما يريد أو أن يُغالط فلا يُحاسب. إنّه يتعامل مع أميين والطفل هو واحد من أولئك. كما أنّه يستطيع أن يسرد الحكاية مُنجّمَةً فيقسمها إلى حلقات يوزعها على ليالٍ عديدة[17].

وبما أنّ النهارَ ضياءٌ يكشف جميع الموجودات ويشتّت حاسّة الإبصار، وبما أنّه فضاء للعمل لابدّ في النهاية أن يضعف طاقة التركيز الذهني، فإنّ الليل في المقابل يبدو الفضاء الزمني الأنسب للقصّ. إنّه مثل الغرفة الكبيرة المظلمة التي تستبطنُ سحرا خاصّا مشبعا بالغموض فتتحفز جميع الحواس من سمع وبصر لمتابعة أطوار الحكاية الخرافية، فيشاهد الذهنُ ما يُشبه الشريط السينمائي من خلال نافذة الرواية. وبما أنّ الطفل جزء من المنظومة الاجتماعية التي ينتمي إليها فإنّه ينتظر دائما القصّ في كنف الظلام والإضاءة الضعيفة. وجديرٌ بالتذكير ذلك التحذير من القصّ نهارا عند معظم الشعوب اتقاء لمكروه مّا قد يحصل للقاصّ نهارًا حسب ما تنصّ عليه الكثيرُ من المعتقدات السائدة.

هل كانت الحياة في الماضي روتينيّة «مملّة» حتّى نفهم لماذا كان الأطفال يستمعون إلى الحكايات بكلّ شغف، ويُلحّون على إعادة الاستماع إليها مرارًا وتكرارًا؟. ألم تكن تلك الحكايات سبيلا من سبل الانعتاق من أسر الروتين اليومي؟. أليس الطفل في مستهلّ حياته كتلةً من الأحلام، وعليه كان يجد في تلك الحكايات بما فيها من عجيب وغريب ما يلبّي له تلك الحاجة إلى الحلم بأشياء تبدو مستحيلة التحقيق؟، وحتّى بالنسبة إلى عصرنا الراهن أليس ما يُعرض في أشرطة الصور المتحرّكة نماذج جديدة مستحدثة من الحكايات الخيالية والخرافات العجيبة يحكيها جهاز التلفزيون الذي افتكّ دور الجدّ أو الجدّة؟

يستمع الأطفال بشكل أو بآخر إلى الكثير من الحكايات الشعبية فيظنّ بعض الناس أنّها محليّة وأنّها محدّد من محدّدات الهويّة، ولكنّهم سُرعان ما يكتشفون بالبحث والمقارنة أنّها حكايات ذات صيت عالمي، وأنّ أطفالا آخرين من مختلف أصقاع العالم

قد استمعوا إليها أيضا، وإذن فإنّ ما يتعلّق بثنائية الهويّة المحلية القُطرية والهويّة الكونية مسألة شائكة بالنسبة إلى جنس الحكاية الشعبية. فالباحثون في هذا المجال اكتشفوا أنّها تُوحّد ولا تُشتّت، ومن ذلك «اهتمام (الأخوين جريم) بالمظاهر العالمية للحكايات الشعبية... وعندئذ ثار السؤال الكبير عن كيفية تفسير هذا التشابه بين تلك الحكايات والذي بلغ بعضُها حدّ التطابق»[18].

إنّ التراث العالمي من الحكايات الشعبية على قدر كبير من الضخامة، ومن سماته الارتحال المستمرّ، إنّه لا يعترف بالحدود ولا يحتاج إلى تأشيرات عبور، ولا خوف منه على الهويّة المحليّة أو القُطرية لأنّ معظم مضامين هذا التراث ذات صبغة إنسانية خالصة، وكأنّها لم تُوضع إلاّ لتربّي وتهذّب وتعلّم الناشئة، فالحكاية الواحدة عندما تفد على مجتمع مّا تكتسب تلقائيا صَبْغَ بيئته الثقافية ونظام قيمه فيحدث فيها من التحويرات الجزئية والطفيفة ما لا يؤدّي إلى طمس كيانها الجوهري.

وربّما يتبادر إلى أذهان البعض أنّ الحكاية الشعبية قد وَلّى زمانُها، وأنّ التمسك بها يؤدّي إلى أن نجد أنفسنا خارج التاريخ، أو كما يُقال عادة «خارج الموضوع والنص»، وهم في ذلك يحتجون بأنّ المزاج يختلف من جيل إلى آخر، وبأنّ أطفال اليوم ليسوا أطفال الماضي، وبأنّ الحديث عن الحيوان والغيلان في الحكايات محض عبث ومضيعة للوقت نظرا إلى تلاشي البيئات الحاضنة لمثل تلك «الخرافات»، وأنّ الزمن اليوم هو زمن الوحوش الآلية التي تُقَدُّ من الحديد والفولاذ.

فهؤلاء الذين يتهمون المتمسكين بالحكايات الشعبية بالمحافظة والتزمّت وجمود الفكر، ويدعون إلى تطويع المادة الحكائية التراثية وتأهيلها بما يستجيب لأحوال الوقت وإلى الانتقاء وإدخال تغييرات على الحكايات مراعاة للأذواق الجديدة ولما يُسمّى بـ«الأجيال الصاعدة» نسوا شيئا مهمّا وهو أن تُؤخذ الحكاية الشعبية برمّتها كما هي على ما فيها من خيال مفرط و«تخريف» في نظر البعض، لأنّ في ذلك ما يبرّر قيمتها ونجاعتها في تحفيز الطفل على أن يصبح عالما بعد أن كان حالما.

والدليل الذي لا يرقى إليه الشكّ هو أنّ معظم ما هو من صميم المستحدث التكنولوجي اليوم مستلهم ومستوحى من روح الحكايات الشعبية. فالطفل محتاج وهو في طور العريكة الليّنة إلى شحذ الخيال، وعليه ألم تكن معظم المخترعات اليوم فيما مضى محض خيال فيما يُقال داخل الحكايات؟ ألم يقل «علي بابا» في الحكاية «افتح يا سمسم» فإذا بجدار الكهف ينفتح تبعا لتلك العبارة السحرية فأصبحنا اليوم نقدر بفعل التقدم العلمي أن نفتح جهازا أو أن نغلقه بإصدار كلمات؟. أليس من أشهر محتويات بعض الحكايات الشعبية الحديث عن عوالم أخرى بعيدة وسحرية، وبالتوازي صارت همّة علماء الفضاء اليوم منصرفة إلى اكتشاف المزيد من الكواكب والنجوم والمجرّات البعيدة بإرسال الصواريخ والمسابر يريدون معرفة حقيقتها وما تُخفيه؟. ألا نرى في بعض الحكايات كيف أنّ المسافر أو الطائر أو الكائن العجيب يقطع أطول المسافات في لمح البصر فتقبل النفسُ الحالمةُ ذلك قبل أن يصير كلّ ذلك حقيقة ملموسة اليوم بالوسائط العلمية؟. أليست الحكاية الخرافية الشعبية مسبارًا لغويا؟ أليس العالِمُ «طفلا كبيرا» كان في ما مضى طفلا يتسلّح بالحلم فأصبح فيما بعد في درب المعرفة يتسلّح بالعلم؟!

ليس الهدف من إسماع الطفل الخرافة هو تبنّي ما يجيء فيها، وإنّما القصد هو أن يتمثّل ما تستبطن من قيم أخلاقية ومعرفية ووجدانية خفيّة أو ظاهرة، شريطة أن يسمو كلّ ذلك بخياله ويرفده بمزيد من الخصال الإنسانية السامية. ومن الأفضل أن نترك للطفل فرص اكتشاف ما فيها بنفسه وهو يتدرج في مسلك النضج الفكري بمرور الزمن، ولكن إذا سأل واستفسر كان حريّا بالكبار ألاّ يبخلوا عليه بالإجابة.

وثمّة شيء آخر في بعض الحكايات الشعبية ربّما يُثير بعضا من الاحتراز وهو ما يتّصل بثقافة العنف. ففي العديد من نماذجها نجد دمًا يُسال وحرصًا على الانتقام والأخذ بالثأر، ولكنّ البلسم الشافي الشفيع



فيهـا بالنسبة إلى متقبّـل حسّـاس مثـل الطفـل يبقى كامنـا في أنّ معظم تلـك الحكايات تنتهـي بانتصار الخير وتصـدع الظلـم وانهيـاره، وهـي نهايـات تُريـح الطفل وتُشـعرُه بالرّضى[19].

وثمّة مشـكل آخر شـكّل مصدر جدل بـين الباحثين في مجـال الحكايـة الموجهـة للطفـل يقوم علـى حقيقة أنّ مـا يقـدّم له مـن هـذا النـوع الأدبي صنفـان: صنف محلّي مـوروث وصنف ثـانٍ مترجم أو منقـول عن لغات وثقافـات أخـرى، وأنّ الصنفـين معًـا يبقيـان من صنع الكبـار، ومـن ثمّـة فهمـا يعبّران عـن رؤيتهـم للحياة، والمترتـب عن ذلـك أنّ هـؤلاء الكبـار يحمّلـون الأطفال بمـا يدمجون مـن حكايات همومـا هي أكبر منهـم لا تكون عادة مناسـبة لهم، وعليه فـإنّ البعض يدعـو إلى تحاشي الأسـاليب «الببغائيـة» وإمـلاء الحقائق على الأطفـال والتحفيـظ السـاذج، وفي المقابل فهم يدعون إلى تشـجيعهم علـى الابتـكار والجرأة.

ولا يخفـي البعـض الآخر احـترازه من بعض الخرافـات والأسـاطير المرويّـة للأطفـال لأنّها في تقديرهـم قد تقـدم لهم تفسـيرات مغلوطة لبعـض الظواهر الـتي يمكـن تفسـيرُها علميا بشـكل سـليم، وفي هذا السـياق يقـول أحدهم «إنّهـا مضيعـة للوقت ومفسـدة للفكـر، إنْ لم نقـل جريمة في حـقّ أطفال هم في حاجـة إلى من يأخـذ بأيديهم ليلجـوا بثبات عصْرًا اكتشـفت فيـه أسـرار غريبة في علـم الأحيـاء مثلا»[20].

ويذهـب هذا التيـار في تقييـم الأدب الموجه للطفـل إلى أبعـد مـن ذلـك فيقـترح الابتعـاد عـن توظيـف الجـنّ والغيـلان والعفاريـت في الحكايـات، ولتبرير هذا الموقـف يعتبر أصحاب هـذا التيّـار أنّ الأطفـال اليـوم محتاجـون إلى الخيال العلـمي لا إلى الخيال الخـرافي المُخيف، وقد تنـاسى هـؤلاء أنّ مثل هـذه الرؤيـة إن هي وجدت طريقـا إلى الإنجاز الفعلي سـتؤدي حتما إلى وأد الخيـال بمعنـاه الشـامل، وهـو الـذي يكون الطفـل في طفولته المبكرة في أشـدّ الحاجة إليـه لما لـه مـن دور في شـدّ الانتبـاه والإمتاع والتسـلية، وذلك قبـل أن ينتبه لاحقا للحقائـق العلمية والتفاسـير الصحيحة التي يوفرها لـه التعليم والتمدرس وهو يـترقى في مـدارج العرفـان والنضـج العلمي[21].

يحيـل الطفلُ علـى البـدء و«البدائية» الـتي تحتفل بالخيـال فـ«عقليـة الطفل مثلهـا مثل عقلية الإنسـان البـدائي تَسْـخَرُ مـن المنطــق والعقـل»[22]. هـو ميّال للعواطــف، فالحكايـة قـد تجعل الطفــل يحـزن أو يفــرح أو يقشعرّ بدنُه أو يبكي أو يضحك. وهذا يحصل حديثا عند الأطفـال المتابعين للصـور المتحركة. ولا ضير في أن «يُترك للأطفال المسـتمعين المجال فسيحا ليذهب بهم الخيـالُ إلى حدّ تقمص شـخصية البطـل ولو لبُرهة قصـيرة»[23] «فـأيّ طفـل لا يرغب في تقمص شـخصية التاجر البسـيط الذي يتزوّج بعد تقلبـات ومغامرات عدّة

ابنة السلطان؟... هنا يبدو أنّ الحكاية الخرافية تؤدّي وظيفة تعويضية تخفف من كبت الطفل... وهو في طور تكوين شخصيته»[24].

إنّ الطفل يُولد مرّتين: في المرّة الأولى يولَدُ بيولوجيا وصياحه وحرارة جسده هما الضامنان لدخوله الرسمي في الحياة. وفي المرّة الثانية يُولد اجتماعيا عندما يستمع إلى المأثورات الشعبية ومنها الحكايات. فالكبار يروون تلك المأثورات الشعبية بأنواعها على مدار ساعات اليوم والصّغار يُصغون إليها ويتقبلونها بشكل مباشر أو غير مباشر، فيُسهم كلّ ذلك في ترسيخ جذور هويتهم وانتمائهم الاجتماعي المخصوص. وهذه الحالة مشروطة بنشأة الطفل في إطار عائلي موسّع ومترابط، فيه الجدّ والجدّة والأب والأمّ والعم والعمّة والخال والخالة فيأخذ الصغير عن الكبير. وهذا الصغير سيصبح في يوم مَّا كبيرا يأخذ عنه صغير لاحق، وهكذا لا تنقطع السلسلة ولا تنفرط الحلقات لأنّ المثل العامي يقول «اللّي حْضَرْ على بُوه سمع ما قال جَدُّو»[25].

وفي ألفاظ الحكاية الشعبية وبعض تعابيرها ما يؤكّد أنّها مُشبعة بالأنفاس الدينية الإسلامية. وكأنّها بذلك تذكّر الطفل بشكل مباشر أو غير مباشر بأنّه ينتمي إلى دين الإسلام. فتشكلات الخِطاب الديني في مقدمة الحكاية ومتنها وخاتمتها تتحول إلى ما يُشبه التعويذة التلفظية التي تحمي الراوي والحاضرين من كلّ شرّ ومكروه، كما أنّها توحي بالبركة والخصب والرخاء وخاصّة عندما تشارف الحكاية نهايتها. وعليه «فالحكاية الخرافية خِطاب شفوي يجمع بين باثّ ومُتلقٍّ، ويُؤسس عند الجماعة المعنيّة تفكيرا ذاتيا، ويجسّد منظومة القيم التي تُنظِّمُ علاقات أفرادها بعضهم ببعضهم الآخر، ويعبّر عن مشاعرهم ووجدانهم...»[26].

وشأنها شأن بقيّة أشكال الموروث الشعبي فإنّ الحكاية تمثل بدورها سلطة الأسلاف على الأخلاف فيكون لزاما على الطفل إلاّ أن يذعن لتلك المشيئة[27]. وحَريّ بالراوي أن يحرص على أن يكون كلّ ما في الحكاية متلائما مع التقاليد السائدة والنظام الاجتماعي العام. وله أيضا أن يُغيّر بعض الشكليات فيها بما يساعد الطفل على تمثل الأشياء في محيطه القريب فيُسمّي بعض الشخصيات بأسماء أو بعض الأماكن بتسميات يعرفُها الطفل أو يسمع بها. فكل ذلك يساعده على تمثلها بوضوح في ذهنه.

فالحكاية سبيل من سُبل تمتين علاقة الطفل بمؤسسات مجتمعه في تشكلها الديني والعائلي، إذ هي من أقوى الأسباب التي تمتن صله الرحم من خلال تلك السهرات العائلية الجماعية. وقد ذهب معظم هذا إلى زوال، فنحن أصبحنا «نرى في الحكاية الخرافية شهادة صادقة عن مؤسسات اندثرت اليوم أو في طريقها إلى الاندثار»[28].

ولكن إذا حصل تفكك عائلي أو اجتماعي جذري كما هو الحال في بعض المجتمعات العربية فإنّ الأمر سينتهي إلى حالة من الانبتات تتفاوت درجاتُه. وهذه الظاهرة أصبحت أمرًا واقعا وخاصّة في الأماكن التي شهدت تحوّلات اجتماعية جذرية تحت مسمّى «التمدّن»، وهو ما أدّى إلى التأثر المباشر والسطحي بالآخر البعيد وتفكك العائلات الكبيرة وتشظيها. وقد وصل الأمرُ بالنسبة إلى الكثير من الأطفال الذين وُلدوا ببلاد المهجر إلى فقدان الركيزة الأولى للهويّة وهي اللغة الأم (العربية)، لغة الأجداد والآباء ففقدوا بفقدانها بقيّة ما يؤثث للهويّة من تعابير ومأثورات شعبية وهي الحمّالةُ لهموم المجتمعات التي فارقها آباؤهم وهم يبحثون بالهجرة عن «لقمة العيش» كما يُقال دائما.

إنّ أطفال الجيل الثالث من المهاجرين بالخصوص إمّا أنّهم يجهلون العربية تماما أو أنّهم يستعملون لغة فيها الكثيرُ من الخلط بين اللغات ليس فيها من الهويّة إلاّ «اللاّهوية»، والدليل القاطع هو ما يُكتب اليوم من كلام على صفحات «الأنترنات» في شكل تعاليق أو في شكل إرساليات على الهواتف الجوّالة. وحتّى لا نكون من «البكائين على الأطلال» لما في ذلك من تناقض مع التناول العلمي والموضوعي للظواهر، يحسنُ أن نذكّر على سبيل التوصيف بِما كان يجري فحسب عندما كان الطفل العربي قبل عقود قليلة من الزمن متصالحا مع جذوره التراثية والثقافة القومية، وخاصّة في الفترات التي كانت فيها معظم البلدان العربية تعيش على وقع نخوة العروبة ونشوة الاستقلال[29]. ففي تلك

الفـترات كان الطفــل العــربي يُقبــل على المطالعــة بنهم شـديد، وكانت دور النشر آنذاك اسـتثمارا مُربحا في مجال المعــارف بأنواعهـــا، وكانــت أثمــن جائزة تُوهــب للطفل المتفــوّق تتمثّل في حُزمة مــن الكتب.

ففي تلــك الفترات ذات الصبغــة الاحتفالية، ونتيجة لِمــا تحقق مــن اســترجاع الشــعوب لاســتقلالها كان كلّ شيء يُوحي بتجــذّر الأطفال في بيئاتهــم المحليّة والقُطرية إن في مســتوى السلوك اليومي وإن في مســتوى استخدام التعابـير. واليـوم، وبعــد أن شــهد العالــم ما شــهد من تحوّلات متعاقبة وســريعة، هــل ما زال العــربُ يتكلمون بمثــل ما كانــوا يتكلمون بــه قبل عقــود قليلــة؟ إنّ اللغة بألفاظهــا وتعابيرهــا الخاصّة تحيــا بحيــاة الناطقين بها، فــإذا غيّب المــوتُ جيلا مــن الناطقــين باللغــة على نحوٍ مَّــا غيّـبَ معهم مــا كان يــدور بينهم مــن تعابير ســيّارة موروثــة. والكثير من الأطفــال اليوم صــاروا يجهلون تلك التعابـير والعديــد من معــاني الألفاظ والســبب يعود إلى العديــد من العوامــل أبرزها تقلّص الحــوار العائلي بفعل الانشــغال بالوســائل الاتصالية والترفيهية الحديثة التي غيّبــت في البيت «الصــوت الحيّ» لتحــلّ محلّه أصوات تنبعــث من أجهــزة إلكترونيــة تُصَــدِّرُ إلى الأطفال لغات ولهجات مختلفــة وقيما مــن جميع أنحــاء العالم.

هــذا كلّه يجــرّ إلى طرح الأســئلة التالية: هــل أنّ طفل اليــوم هــو طفــل الأمــس؟، وهــل أنّ طفل الأمــس كان ســاذجا وعفويا وبريئــا؟، وهل أنّ طفل اليــوم فقد براءته وعفويتــه قبــل الأوان بفعــل المســتحدثات والوســائل الاتصاليــة الحديثــة الــتي حطمــت عُــرى التواصــل التقليديــة الإنســانية ذات الصبغــة الحميميــة؟ وهــل يمكــن الحديــث عن بون شاســع أو شــرخ هائــل أصبح يفصل بين «طفــل الجدّات» و»طفــل الأنترنات»؟ هل أصبح الطفــل «آبقــا» عندما هــرب من حضــن الجدّة والجــدّ والأب والمعلّــم ليرتــمي في «أحضــان» محــلاّت الأنترنــات العموميــة (Publinet)؟ أيّ رقابة على هويّة الطفل يمكن أن نســلّطها أو أن نتحكّم فيها والطفل يُحاور بمفرده وبشــكل انــزوائي جهازا قُــدّ بمقاييس تســمح له بــأن يُغرق مســتخدمه بمعلومات مــن كلّ حدب وصوب فتغرق معهــا هويّته وهي تصرخ ولكن مَــا من مجيب؟[30]

الهويّة من الممارسة اليومية إلى الممارسة المسرحية

إنّ الهويّة ليســت مســألة نظرية، ولا هي مــادّة تُلقّن في المدارس للأطفال. إنّما هي ممارســة وحالات نعيشــها يوميــا. والذي يحصــل اليــوم أنّ الكثير مــن مقوّماتها بدأ يتلاشى نظــرا إلى فقــدان الأطــر والمنظومات المناســبة. لقــد أصبح مــن يريد أن يجسّــد هــذه الهويّــة في الوقت الراهن يجــد الكثير مــن الصعوبــات والإكراهــات. وربّما يكمــن المنقــذ في الوســائل التكنولوجيــة الحديثــة التي أصبح بإمكانهــا، وبدقّة عالية أن تُخزّنَ ممارســات الهويّة بالصــورة والصوت.

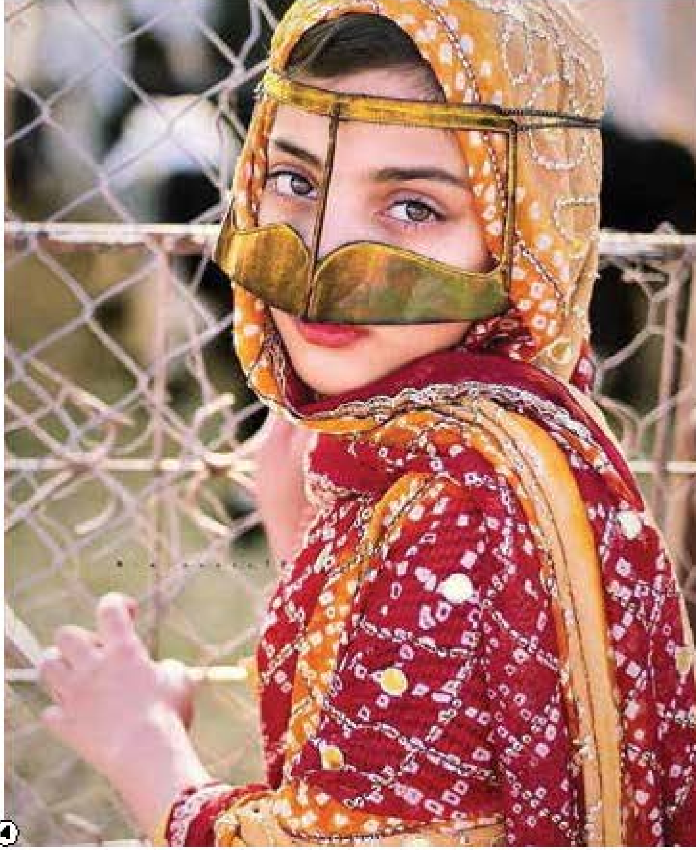
كانــت الهويّــة فيما مــضى ممارســة يوميــة، واليوم أصبحــت عملا تمثيليا أو مســرحيا. ففي المــدارس أو دور الثقافة والمســرح يتــمّ اللجــوء إلى تمثيل مــا كان يجري في المــاضي. ففــي تونس مثــلا، وبمناســبة اليــوم الوطني للّبــاس التقليــدي يتخلّــى الأطفــال مؤقّتــا -أي لبضع ســاعات- عن الملابس الحديثة الغربيــة فيرتدون نماذج مصغّــرة من ملابــس أجدادهــم وجدّاتهم مثــل «الجبّة والكــدرون والرداء والحــرام والفرملة والشــملة والكوفية وتريكــو فضيلــة» ويضعــون في ســيقانهم «البلغــة والقبقــاب»، وعلــى رؤوســهم الشاشــية الحمــراء، أو يســتعملون وســائل إنتاجية تقليدية مثل الرحى الحجرية والمغــزل والصــوف و«القــرداش» و«الطابونــة» لإعداد الخــبز التقليــدي إلخ...

مــن الناحيــة المســرحية المشــهدية صــارت الهويّة ممتعة من هــذه الزاويــة الاحتفالية الفُرجويــة، بل صار بالإمــكان تخزيــن كــمّ هائل مــن التســجيلات النــادرة للتقاليــد والنصوص المرويّــة أو المغنّــاة، ولكن هل يمكن لكلّ ذلك أن يُضاهــي متعة عيش حالــة الهويّة والتلبّس بهــا؟. للإجابة عن هذا الســؤال ســنكتفي بمثــال دقيق يخــصّ الأطفــال وهــي لعبــة «العفاريــت» (الثعابين الطائــرة). فاليــوم صرنا نــرى أطفــالا يُطــيّرون في الجوّ عفاريــت بلاســتيكية ملوّنة مــن صنع صيني أو آســيوي عمومــا يشــتريها لهم آباؤهم مــن محلاّت بيــع الألعاب، وهــذا لم يكــن يحصل أبــدا منذ عقــود زمنيــة قليلة، ولا

كان للآباء في هذا الموضوع دخل، ولا هم كانوا يدفعون من أجله مالا إرضاء لأطفالهم. فقبل عقود كانت هذه اللعبة حالة يعيشها الطفل بمفرده وهو يلعب بما توفره له بيئته من تراب وحجر وشجر فيصنع مع غيره من الأطفال «عفاريت» يتنافسون في ضبط أشكالها وأحجامها ومدى قدرتها على الطيران عاليا وبقائها لأطول مدّة في السماء وهي طائرة تتحدى الرياح التي تهبّ في كلّ مرّة من اتجاه.

وأمّا مكوّنات هذه العفاريت فهي لا تُشترى ولا تُباع، وإنّما هي أشياء توفرها البيئة: أوراق تُقصّ من الكتب والكرّاسات التي انتهت الحاجة إليها أو أوراق مجلاّت وصحف قديمة يهبُها «الحمّاص» (بائع الفواكه الجافّة) لمن يريد. وأمّا ما يشدّ حلقات الورق فهي أشواك (في شكل إبر) التين الشوكي المنتشر في كلّ مكان (ما يُسمّى ظلف الطوابي)، وأمّا الخيط الذي يُربط به العفريت ليطير عاليا فهو من الخيوط المستعملة في صنع شباك الصيد (إذا كانت البيئة بحرية)، أو من خيط الجدّاد (خيط تستعمله النّساء في غزل الصوف) إذا كانت البيئة ريفية قروية.

كانت عفاريت الصغار الورقية منذ عقود قليلة تملأ سماء القُرى والأرياف معلما من معالم الهويّة. وإنّ في ذلك لعبرة، فتلك الألعاب حلم يَسبق العلم. والدليل أنّ مصنّعي الطائرات اليوم أصبحوا يتنافسون في ابتداع أشكال غريبة ومرعبة لها، وفي اختيار تسميات مخيفة لها، وفي قدرتها على بلوغ أقصى مسافة من العلوّ في السماء، وفي بقائها أطول مدّة زمنية وهي تحلّق في الأجواء. ألم يكن كلّ هذا هو ما يشغل الصّغار وهم يلعبون بالعفاريت فأصبح فيما بعد مشغلا علميا جديا للكبار؟ والطريف في الأمر أنّ البعض من الأطفال الذين كانوا يطيّرون العفاريت في الماضي أصبحوا اليوم من كبار المهندسين الذين استوعبتهم كبرى شركات صنع


4

الطائرات للإسهام في تصميمها وصُنعها والطيران بها. وهكذا تمّت النقلةُ من طفل الهويّة الحالمة إلى كبير الهويّة العالمة.

حوصلة وتتويج

في هذا الظرف، ومراعاة «لأحوال الوقت» – والعبارة طالما ترددت عند المفكرين منذ أن انشغلوا بمسألة الحداثة والتحديث منذ أكثر من قرن – صار من الضروري التأكيد على أنّ الحفاظ على الهويّة لم يعد يعني الانغلاق على الذات، لأنّ المجتمعات التي تحاول الانغلاق على نفسها لا بدّ أن يكون مصيرها الاندثار، وأبسط مؤشر على ذلك أنّ الذي يتكلم اليوم بلغة واحدة قد يُصبح معدودا من الأمّيين. والعكس صحيح أيضا، فالشعوب التي تُلقي بنفسها في تيّار العولمة الجارف وتتخلّى عن مكامن الهويّة فإنّها قد تصبح أثرا بعد عين.

إنّ تطور البنيات الاجتماعية أمر حتمي لا جدال فيه، وهذا التطور يؤدّي عادة إلى تغيير في أنماط العيش وإلى خلخلة تمسّ القيم الثقافية، والمشكل المتجدّد عبر الأجيال يتمثل في أنّ الأطفال الذين سيصبحون في مدّة وجيزة شبابا لابدّ أن يتطلعوا إلى كلّ ما هو جديد في منظورهم وأن يتوقوا عادة إلى أن يكون لهم زمانهم الخاص. ولكنّ هذا الزمان من يوفّره لهم؟ هل يوفره الآخرُ البعيد الذي صار قريبا أكثر من اللازم، فيكون مقتضى الحال أشبه ما يكون بمن له أولاد فيتركهم على ذمّة الغير فيربّونهم بالشكل الذي يريدون، فإذا ما شبّوا واشتدّ عودُهم وجد الوالد الأصلي أنّهم أصبحوا غرباء عنه؟ أم أنّ الحل يكمن -كما يقدّر البعض- في إعادة قراءة عناوين الموروث الشعبي بمقاربات واعية تهدف إلى الوقوف على ما فيه من قيم إنسانية ومضامين معرفية مفيدة لتطور العلوم والمعارف الحديثة؟

إنّ الكثير من الكتابات اليوم لا تتردد بشكل صريح في الدعوة إلى ضرورة تنقية الموروثات من الشوائب، وتهذيبها! فهل معنى ذلك أنّ الأجيال السابقة تقبلت بالموروث مادّة مغلوطة أو مسمومة عادت عليها بالوبال؟ إنّ هذا الموقف يُبرّر عادة بالنسبة إلى الطفل بالدعوة إلى اختيار «ما يمكن أن يوطّد في نفسه الاعتزاز بانتسابه إلى حضارة عربية إسلامية معتبرة»[31].

لقد كان ما صرنا اليوم نُسمّيه بـ«الموروث» حاضرا بقوّة في الحياة اليومية العملية، لقد كان ممارسة فعلية رغم تغييبه العفوي أو المتعمّد فيما هو مدوّن من النصوص. ومعنى ذلك أنّ الفكر المتعالي لم يفلح طيلة قرون في طمس أو تهميش كل ما يتصل بالثقافة الشعبية. ولكنّ الأطفال مع ذلك ورثوا في مستوى التمدرس وفي إطار المؤسسات التعليمية بشكل عام صورا مشوّهة وحتى مغلوطة عن الثقافة الشعبية رغم أنّهم يعيشون بعض فصولها في البيت والشارع. ولهذا السبب برزت بعض الدعوات في إطار الخوف على الهويّة تقترح إدخال ما يتّصل بالموروث الثقافي الشعبي في مقرّرات برامج التدريس، والحال أنّ الحياة العامّة هي المجال الطبيعي الذي تتحرك فيه تلك الموروثات المعبّرة في جوانب كثيرة منها عن الهويّة.

إنّ الهويّة «المعاصرة» تعني في تقديرنا أن تُحافظ الشعوب على ما لديها من مكتسبات تراثية وأن تطلع على ما لدى الآخر في نفس الوقت، وهذا لا يُفسد ذاك. والدليل أنّ الموروث الشعبي يُوحي في الظاهر بالخصوصية المحلية أو القُطرية الضيّقة وبالانغلاق، ولكن عندما نرصد الظواهر الثقافية ونسبر النصوص ونقارن بين مرويات الشعوب على سبيل المثال نجد أنّها تتقاطع في القيم الإنسانية الجوهرية وما عدا ذلك فأصباغ وألوان لا حصر لها تختصّ بها ثقافة كلّ شعب.

وممّا يؤكّد أنّ الموروثات ثقافة منفتحة لا منغلقة، وأنّ الهويّة طائر يطير بجناحين أحدهما محلّي والآخر كوني، وأنّها لا تقدر أن تتخلّى عن الأبعاد الإنسانية أنّ معظم أطفال العالم وخاصّة المتعلمين منهم يعرفون حكايات ألف ليلة وليلة، ويعرفون قصّة «سندرلاّ» وغيرها والفضل يعود إلى جهود الرواة أوّلا ثمّ جهود النشر لاحقا.

إنّ الطفل لا يعرف ذاته ولا «من هو» إلاّ إذا تعرّف على الآخر المختلف، وذلك بمساعدة الكبار لأنّه بحكم محصوله المعرفي المحدود في تلك الفترة قد لا يستطيع بسهولة أن يدرك الفوارق الثقافية. ومن الملاحظ أن أكثر الناس التزاما بالتقاليد في مختلف المناسبات هم المهاجرون. فهؤلاء هم أكثر فئات المجتمع خوفا من أن يفقد أبناؤهم هوياتهم. ولهذا السبب نراهم عند يعودون لقضاء إجازاتهم في بلدانهم الأصلية يطلبون من أهاليهم أن يكلموا أبناءهم بلغتهم الأمّ، أي العربية، وأن يعرّفوهم بالتقاليد في مختلف جزئياتها، ومعنى كلّ ذلك أنّ الانفتاح على الآخر لا يعني أن نتبنّى تماما مَا لثقافته من مضامين، إلاّ في حالة واحدة وذلك عندما تكون هذه المضامين ذات صبغة إنسانية عامّة كونية تهمّ جميع أصناف البشر فتكون عامل توحيد لا عامل تفرقة.

إنّ المجال الذي بحثنا فيه يندرج في إطار ما يُسمّى بـ«الثقافة الخاصّة» أو «ثقافة الهويّة»، ولكن بدون

أن نكون قد قصدنا أنّها «ثقافة معزولة» أو «ثقافة عزلة». فالموروثات بشقّيها المادي واللاّمادي (القولي) كانت فيما مضى مستعملة على مدار اليوم في إطار الجمهور الموسّع (La masse populaire)، وكانت لصيقة بهموم النّاس ونشاطاتهم المختلفة. وعلى ذلك فهي في تقدير علماء الاجتماع صوت جماعي أو رأسمال رمزي (Les biens symboliques)، بمعنى أنّها سلع ثقافية بها كانت تُدافع المجتمعات عن كيانها وتحصّن نفسها. والسؤال المطروح اليوم هو: هل ما زال بإمكان تلك الموروثات أن تحصّن الذات الثقافية للشعوب العربية حتّى تضمن حصانة أبنائها ومناعتهم في ظلّ مع ما يشهده العالم اليوم من تحوّلات وتقلّبات متتالية؟ ألسنا في عصر أصبح فيه الأطفال يجدون البعيد قريبا والقريبَ بعيدًا؟ وهي ظاهرة تُؤشر لحدوث أمر جلل يتعلّق بهويّاتهم قد لا ندرك حقيقته إلاّ بعد عقود أخرى.

الهوامش

1. رأي لحسين يحيى، ضمن ندوة الثقافة الشعبية والمناهج التعليمية، بمجلّة الثقافة الشعبية (البحرينية)، ع 4، سنة 2009، ص 166.
2. رأي لسوسن كريمي، ضمن مجلّة الثقافة الشعبيّة، ع 4، سنة 2009، ص 174.
3. انظر نماذج وافية منها في كتاب: أغاني النّساء في برّ الهمامة، لنعيمة غانمي وأحمد الخصخوصي، الأطلسية للنشر، ط 2، تونس 2010.
4. انظر مقال: من أغاني المهد في البحرين لبزّة الباطني، ضمن مجلّة الثقافة الشعبية، ع 9، س 2010، ص 153.
5. انظر مزيدا من التفاصيل حول الأحاجي والألغاز في كتابنا: من قضايا الموروث القولي، طبع دار نُهى للنشر، صفاقس (تونس) 2013.
6. مقال: الألغاز الشعبية كجنس من الثقافة الشعبية لعزيز عرباوي، ضمن مجلّة الثقافة الشعبيّة، ع 19، س 2012، ص 58.
7. انظر للاستئناس بهذا الموضوع في مقال: الملابس التقليدية للمواليد في مكة المكرمة لليلى عبد الغفار فَدَا، ضمن مجلّة: الثقافة الشعبية، ع 21، س 2013، ص ص 146 - 169.
8. انظر مزيدا من التفاصيل فيما يخصّ الأمثال الفصيحة في كتابنا: وظيفة الأمثال والحكم في النثر الفني القديم، نشر كلية الآداب بالقيروان ودار سحر للنشر، تونس 2004.
9. محمد حيّان السمّان: خِطابُ الجنون في الثقافة العربية، لندن، ط 1، 1993، ص 137.
10. محمد الصادق الرزقي: الأغاني التونسية، دار سحر للنشر، تونس (د. ت.) ص 294.
11. المرجع السابق، ص ص 292-291.
12. ناجي التباب: مقال أشكال الموروثات في القصص التونسي، ضمن مجلّة رحاب المعرفة، ع 53، 2006، ص 32.
13. حسن الباش ومحمد توفيق السهيلي: المعتقدات الشعبية في التراث العربي، دار الجليل، دمشق (د. ت.) ص 348.
14. جان صدقة: رموز وطقوس، طبع رياض الريّس للكتب والنشر، لندن (د.ت.) انظر الصفحات: 11-140-197. وانظر مزيدا من التفاصيل فيما يتعلّق برمزيّة القمر في كتاب: المعتقدات الشعبيّة في التراث العربي لحسن الباش ومحمد توفيق السهيلي، ص ص: 31-28. وانظر أيضا في كتاب أساطير عابرة للحضارات لمحمد حسن عبد الله، دار قباء، القاهرة 2000، ص 60.

- وقد روى لي أحد البحّارة وهو المعروف بصلابته وشدّة بأسه أنّه لم يتأثّر قطّ في حياته كما تأثّر مرّة في عرض البحر الأبيض المتوسط بمشهد قارب يغصّ بالمهاجرين خِلسة «الحرّاقة» (رجال ونساء وأطفال ورضع) استغاثوا بمركبه وكانوا في حال بين الموت والحياة فرمى لهم بكلّ ما لديه من خبز وماء فتلقفته الأيدي في مشهد لم ير له طيلة حياته نظيرا في القسوة والعبثية.

15. المرزوقي: سيره بني هلال، ص ص 93 - 94.
16. انظر مختارات من شعر العربي النجار، الدار


1

أدباء من مصر نجيب محفوظ، يوسف ادريس، توفيق الحكيم، احسان عبدالقدوس.

الأدب الشعبي في مصر:

دراساته ومؤسساته في الفترة (1952 - 2011)

أ. د. خالد أبو الليل، كاتب من مصر

لم يكن تأسيس أول كرسي للأدب الشعبي في الجامعات المصرية والعربية في بدايات النصف الثاني من القرن العشرين، وتحديدا عام 1955، محض مصادفة، وإنما كان امتدادا لجهود علمية بدأت على استحياء مع أواخر القرن التاسع عشر، وامتدت مع النصف الأول من القرن العشرين، وكان الجهد الأكبر منها آتيا من خارج الجامعة. قسم من هذه الدراسات ألقى الضوء على المأثورات الشعبية المختلفة بالتسجيل والتوثيق والتدوين والعرض لبعضها، والقسم الآخر جاء من خلال تلك الدعوة التي تزايدت - منذ ثلاثينيات القرن العشرين - مع مجموعة من المثقفين والمفكرين المصريين، ممن راحوا يبرزون دور الأدب الشعبي، وبأنه يحتوي على بلاغة وفصاحة وبيان وصور وأخيلة تستحق الوقوف عندها. ولقد رأى أصحاب هذا الرأي أن الأدب لا ينحصر في الأدب الخاص، بل يضم - كذلك - الأدب الشعبي. وساعد على ترسيخ أقدام هذا الاتجاه المنادي بقيمة الأدب الشعبي، وفنيته، والدعوة إلى أهمية دراسته، أنه علم غربي. والغرب - كما هو معروف - نموذج احتذاه كثير من مثقفينا. كذلك كان لثورة 23 يوليو عام 1952 الأثر الأكبر في الاهتمام بما هو شعبي،

والاهتمام بالفئات المطحونة والمهمشة في المجتمع؛ ومن ثم الاهتمام بآدابها. ولقد تزامن هذا التحول - في الاحتفاء بالشعب؛ ومن ثم بأدب الشعب - مع الكثير من الظروف المماثلة التي عايشتها الشعوب العربية، فصارت القومية العربية هدفا منشودا لكل العرب. فقد «ألحق المجتمع العربي بالعصر الحديث قسرا عن طريق الاستعمار. وقامت حركة التحرر العربي لتواجه الاحتلال. وإذا كانت حقبة ما بعد الحرب العالمية الثانية ستشهد حصول العديد من الأقطار العربية على استقلالاتها السياسية، فإن تنامي النزوع القومي والتحرري سيدفع العديد من المثقفين العرب إلى البحث في مقومات الذات العربية وعناصر وحدتها، وتاريخها الحضاري، وذلك بغية تحصين الذات ضد الآخر (الغرب). ومن أولى المهمات التي سيضطلعون بها في هذا النطاق هي التصدي للفكر الغربي ممثلا في أعمال بعض المستشرقين الذين كانوا يكيدون للإنسان العربي وتاريخه وحضارته، من خلال انتقاصهم من عطاءات العرب قديما وحديثا. وفيما يتعلق بالإبداع الفني يتهمون العربي بأنه لم يبدع ملحمة، وأن له عقلية تجريدية وما شاكل من التهم»[1]. ولقد انعكس كل هذا - على نحو ما أشرنا - إلى بروز دور الشعب؛ ومن ثم بروز دور إبداعات هذه الشعوب، التي تعبر فيها عن نفسها وعن آمالها وآلامها وتطلعاتها. الأمر الذي كان له «أثره الكبير في بروز مقولة الشعب محملة بشحنات تحررية وسياسية. ذلك لأنه لم يبق ينظر إلى العامة على انهم أعراب ورعاع، فمع التحولات السياسية صار للشعب مضمون جديد في التحليل السياسي برز مع ظهور الأحزاب السياسية والإصلاحات السياسية»[2]. وما نريد أن نخلص إليه هو أنه «تضافرت عوامل عدة أدت إلى هذا التحول لعل أبرزها النزوع القومي التحرري لمواجهة الاستعمار الغربي مما أدى إلى قيام عدد كبير من المثقفين العرب بالبحث عن مقومات الذات العربية وعناصر وحدتها وتاريخها الحضاري؛ وذلك بغية تحقيق الذات ضد الآخر والغرب»[3]. ولكن حديثنا عن هذا التحول لا يمكن أن يجعلنا نتغافل الدور الكبير الذي أسهمت فيه فترة ما قبل عام 1952. ولكي يتضح الإسهام لهذه الفترة، فإننا سنلقي بالضوء على أهم الدراسات العربية المبكرة التي ساهمت في الترسيخ لأهمية دراسة الأدب الشعبي، داخل الجامعات المصرية وخارجها.

فمن الدراسات العربية الرائدة في مجال دراسة الأدب الشعبي واللهجات العربية المختلفة في أواخر القرن الثامن عشر وبدايات القرن التاسع عشر، دراسات إلياس بقطر السيوطي (1784 - 1821)، التي اهتمت بدراسة العامية، والتي منها «معجم العامية في مصر والشام والمغرب»، ودراسات طنوس الشدياق، والتي منها: «معجم اللغات العامية». وكذلك الجهود التي بذلها الشيخ محمد عياد الطنطاوي في القرن الماضي والمتوفى عام 1861، وجاءت دراساته متضمنة نماذج من الأشعار والحكايات الشعبية. ومنها كذلك كتب خليل اليازجي (1856 - 1889)، والتي منها: «الصحيح بين العامي والفصيح»، وكتب الدكتور فيليب حتى (1886 - 1978)، والتي منها: «اللغات العامية بين لبنان وسورية. وفي سياق الاهتمام بالعامية المصرية، نجد معجم التحفة الوفائية في أواخر القرن التاسع عشر.

ومن المؤلفات المهمة التي نشرها مصريون بلغة أجنبية كتاب «بقايا مصر القديمة في الفولكلور المصري الحديث» / 1929، والمنشور في باريس. ولقد شهدت فترة الثلاثينيات من القرن العشرين، خاصة بعد توقيع اتفاقية / 1936، ازدهارا ملحوظا في تأليف عدد من الكتب والمقالات ذات الصلة بالأدب الشعبي وموضوعاته، أو بأحد أقسام علم المأثورات الشعبية المختلفة، ولعل السبب وراء ذلك هو محاولة الدفاع عن الهوية الثقافية المصرية، ومن هذه الدراسات:

- د. زكي مبارك: «اللغة والدين والتقاليد في حياة الاستقلال» / 1936، الذي قام بنشره عيسى الحلبي بالقاهرة.
- عباس عمار في رسالته للماجستير بعنوان «بعض نواحي الجغرافيا البشرية لشبه جزيرة سيناء» / 1936.
- حسين مظلوم رياض، مصطفى محمد الصباحي، تاريخ أدب الشعب، نشأته، تطوراته، أعلامه،

الناشر: محمد خلف، القاهرة، مطبعة السعادة، يناير 1936.

- عباس محمود العقاد: جحا الضاحك المضحك.
- ومن الدراسات العلمية الرائدة كتاب محمد عبد المعيد خان «الأساطير العربية قبل الإسلام»، الصادر عام 1936.
- عائشة عبد الرحمن: «قضية الفلاح / 1938».
- السيدة فائقة حسين راغب: «حدائق الأمثال العامية» / 1939. وقد جمعت في جزئه الأول قرابة ستة عشر ألف مثل، ولكن المؤلفة لم تقصد من كتابها غاية علمية. فقد جعلت من جمع الأمثال وسيلة للتسرية عن نفسها والتخفف من الحزن الذي أصابها بعد وفاة ابنها، كما اتخذته طريقا للتصدق ببعض مالها على ناقلي تلك الأمثال من الفقراء وأهل الحاجة الذين يأتونها بما يلتقطونه من أفواه العامة؛ ومن ثم ففي المجموعة خلط - عن غير قصد أو معرفة - وفيها حذف للألفاظ النابية، كأنما ذوق المؤلفة هو رقيب على ما ينبغي أن يتداوله ضاربو الأمثال وما ينبغي ألا يتداولوه[4].
- عبد الرحمن البرقوقي: «دولة النساء» / 1945، والكتاب منشور بالقاهرة، ويقع في (668 صفحة)، وهو عبارة عن معجم ثقافي اجتماعي لغوي عن المرأة، ويمثل تيارا من الكتابات الاجتماعية الشعبية التي ظهرت على امتداد النصف الأول من القرن العشرين[5].
- محمد فهمي عبد اللطيف: «أبو زيد الهلالي» / 1946.
- محمد لطفي جمعة في أربعينيات القرن العشرين، في كتابه «مباحث في علم الفولكلور».
- د. فؤاد حسنين علي: «قصصنا الشعبي / 1947»، (وهو عبارة عن مقالات نشرها المؤلف في «مجلة الثقافة»، ثم جمعها وأذاعها في ذلك الكتاب، وطبع في القاهرة عام 1947، ثم أعيدت طباعته في الهيئة العامة لقصور الثقافة، بسلسلة الدراسات الشعبية بتسعينيات القرن العشرين).
- دراسة د. سهير القلماوي «ألف ليلة وليلة» فقد أجازتها الجامعة المصرية عام 1943 لدرجة الدكتوراه من قسم اللغة العربية وآدابها، بكلية الآداب، جامعة فؤاد الأول (القاهرة حاليا)، ونشرت بالقاهرة عام 1944.
- صدر في عام 1949 كتابان لأحمد تيمور باشا عن لجنة النشر للمؤلفات التيمورية بالقاهرة، أولهما «الأمثال العامية»، وفيه يعقد المؤلف مقارنة بين بعض الأمثال العامية المصرية ونظائرها في أدب الفصحى، وثانيهما كتاب «الكنايات العامية» وهو «محاولة لرصد التراكيب البلاغية العامية، وإن كان المؤلف قد وقع هنا في الخطأ الشائع؛ إذ قاس بلاغة العامية بنفس مقاييس بلاغة الفصحى»[6]. هذا إلى جانب «معجم تيمور الكبير في الألفاظ العامية»، الذي يقع في ستة أجزاء، وكتابه عن «خيال الظل».
- دراسة د. عبد الحميد يونس عن سيرة الظاهر بيبرس / 1946، التي نال بها درجة الماجستير من قسم اللغة العربية وآدابها، بكلية الآداب، جامعة فؤاد الأول (القاهرة حاليا).
- وكذلك دراسته عن: الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي / 1950، التي نال بها درجة الدكتوراه عن الجامعة نفسها.
- د. أحمد أمين: قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية، الصادر في طبعته الأولى عن لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1953.
- أ. أحمد رشدي صالح بكتابيه المهمين: «الأدب الشعبي / 1954»، و«فنون الأدب الشعبي، جزءان عام 1956».
- في أواخر الخمسينيات يصدر الشاعر حيرم الغمراوي، كتابه «أدب الشعب / 1958»، والكتاب به دعوة مهمة إلى ضرورة الالتفات إلى آداب الناس العاديين، في أغانيهم، وأمثالهم الشعبية وأزجالهم

ومربعاتهـم الشـعرية، مثـل مربعـات ابـن عروس، والقكاهات والنوادر الشـعبية المصرية، بالإضافة إلى اسـتعراض العديد مـن النماذج الشـعبية[7].

- هذا إلى جانب دراسـات أ. زكريا الحجـاوي (1915 – 1975) وجهوده الإذاعية والصحفية للتوعية بأهمية الأدب الشـعبي، والتي منهـا كتابه «حكايـة اليهود» و«موسـوعة التراث الشـعبي». بالإضافـة إلى كتابة عـدد من المقـالات في الفن الشـعبي بصحف المصري والرسـالة الجديدة، وقـام بتأليف عدد مـن الأعمال الإبداعية والمسـرحية المسـتلهمة من الأدب الشعبي مثل «أيـوب المصري»، و«سـعد اليتيـم»، و«أدهم الشـرقاوي». وكذلك له عـدد من البرامـج الإذاعية حـول التراث الشـعبي، والتي سـاهمت في تقديم عدد مـن الفنانين الشـعبيين إلى الجمهور المصـري والعربي.

- كذلك دراسـات ا. فاروق خورشـيد، التي سـاهمت – على نحو كبير – في زيادة الوعي بأهمية الأدب الشـعبي ودراسـته، سـواء من حيث اسـتلهامه لبعض السير والقصص الشـعبي، وإعـادة تقديمها بشـكل روائي، كمـا في كتاباتـه مثـل «سـيرة علـي الزيبـق»، أو في دراسـاته المتعددة عن السـير الشـعبية العربيـة، او عوالـم الأدب الشـعبي المتنوعة.

مما سـبق يتضـح لنا الـدور الكبـير الـذي قامت به جامعـة القاهـرة – عـبر تاريخهـا – في الاهتمام بدراسـة هـذا الفـرع المعـرفي، بتخصيـص درجاتهـا العلميـة له، على نحو ما تمت الإشـارة إلى سـهير القلماوي في دراسـتها للدكتوراه عـن «الليالي / 1943»، وعبـد الحميد يونس في رسـالتيه عـامي 1946، و 1950. وقد أنشئ أول كرسي لـلأدب الشـعبي في كليـة الآداب، جامعة القاهـرة، بل في الجامعـات العربية علـى الإطلاق / 1955، وقد شـغله عبد الحميـد يونـس. بعدئذ بدأ يتـوالى «اهتمـام أقطار عربية أخـرى كالعراق والكويت والسـودان بهـذا المجال المعـرفي، فأفـردت لدراسـة الأدب الشـعبي تخصصـا في كليـات الآداب بهـا[8]. وفي مصر بـدأت تتوالى الدراسـات والدارسـون لـلأدب الشـعبي، سـواء داخـل الجامعات المصريـة، أو خارجهـا، بـل بـدأت المؤسسـات الثقافية تنشئ لجانـا أو مجلات لنشـر نصوص الأدب الشـعبي، أو أحدث الدراسـات الشـعبية، أو التخطيـط للاهتمام بالثقافة الشـعبية. فعلى مستوى المؤسسـات الثقافية، يخصص المجلس الأعلـى للفنون والآداب بـوزارة الثقافة والإرشـاد القومي عـام 1957 لجنـة للفنون الشـعبية، ضمـن لجان المجلـس، كما تـم تخصيص مجلـة للفنون الشـعبية، صدر العـدد الأول منها في يناير عـام 1965، عن الهيئة المصريـة العامة للكتاب، والـتي كانت تحمل – آنـذاك – اسـم «المؤسسـة المصريـة العامـة للتأليـف والأنبـاء والنشـر». ولقـد دفـع هـذا الاهتمام مـن قبل الدولـة المصرية بالفنون الشـعبية صحيفـة الجمهورية إلى تخصيـص أحد حـوارات صفحة الأدب الصـادرة يوم الأحـد الموافـق الثامن من سـبتمبر عـام 1957؛ للتوقف عند الإجابـة على «لمـاذا نهتـم بالفنون الشـعبية؟». وقـد تم إجراء الحـوار مع كل مـن: أحمد رشـدي صالح، وأحمـد حمـروش، وزكريا الحجـاوي؛ حيث ربطـوا هذا الاهتمـام بثـورة يوليو عـام 1952، وأنه اهتمـام طبيعي يتمـاشى وأهـداف الثورة[9].

وعلـى المسـتوى الأكاديـمي، فقـد تمثلـت بدايـات دراسـة الأدب الشـعبي في الاهتمـام بـالأدب الشـعبي المـدون، ألـف ليلـة وليلـة وكليلـة ودمنـة والسـير الشـعبية العربيـة المدونـة، لكنهـا سـرعان مـا تحولـت إلى الاهتمـام بالنصـوص الشـفاهية. وقـد تمـت هـذه النقلـة – علـى نحـو أكاديـمي – علـى يـد أحمـد مـرسي، برسـالتيه: للماجسـتير «الأغنيـة الشـعبية في منطقـة البرلـس / 1966»، والدكتـوراه «المأثـورات الأدبيـة الشـعبية في إقليـم الفيـوم / 1969». ومـا إن نصـل إلى بدايـة عقـد الثمانينيـات حـتى نجـد أنفسـنا إزاء ثلاثـة تيـارات في دراسـة الأدب الشـعبي عامـة، والمصـري خاصـة. أولهـا: ذلـك التيـار الـذي يهتـم بدراسـة النصـوص الشـعبية المدونـة، أو أمهـات كتـب الـتراث العـربي؛ لدراسـتها أو اسـتخراج المـادة الفولكلوريـة منهـا. وقـد مثَّـل هـذا التيـار الرعيـل الأول مـن دارسي الأدب الشـعبي وبعـض تلامذتهـم مـن الجيـل الثـاني، محمـد عبـد المعيـد خـان وعبـد الحميـد يونـس، وسـهير

القلماوي وعبد العزيز الأهواني ومحمد فهمي عبد اللطيف وفؤاد حسنين علي، وزكريا الحجاوي، وفاروق خورشيد، ومحمود ذهني، ونبيلة إبراهيم، وشوقي عبد الحكيم، ومحمد رجب النجار، وصلاح الراوي، وخطري عرابي أبو ليفة. ثانيها: تيار انشغل بدراسة الأدب الشعبي الحي / الشفاهي، دون إهمال النصوص الشعبية المدونة. وقد راد هذا التيار أحمد علي مرسي منذ ستينيات القرن العشرين، وتلامذته، وبعض دارسي الفولكلور المصري من غير الأكاديميين، مثل أحمد رشدي صالح وأحمد شمس الدين الحجاجي وفوزي العنتيل وصفوت كمال وعبد الحميد حواس وصلاح الراوي وإبراهيم عبد الحافظ ومصطفى جاد ومحمد حسين هلال ومحمد حسن عبد الحافظ وهشام عبد العزيز ومسعود شومان وأحمد بهي الدين وأحمد توفيق ومحمد أمين عبد الصمد وخالد أبو الليل. وثالثها: تيار من الباحثين المصريين اهتم بترجمة بعض النصوص الشعبية أو الدراسات الغربية، مثل الملاحم والأساطير اليونانية والإغريقية، أو تقديم دراسات عنها، على نحو ما ترجم طه حسين لأسطورة الملك أوديب، أو دراسات لويس عوض عن الملاحم الغربية، أو ترجمة عبد الحميد يونس لكتاب «البنجاتنترا» أو ترجمات نبيلة إبراهيم المهمة لدراسات «الفولكلور في العهد القديم»، و«الماضي المشترك بين العرب والغرب»، و«الحكاية الخرافية»، وكذا عبدالمعطي شعراوي فيما قدمه عن الأساطير الإغريقية، وأحمد مرسي «المأثورات الشفاهية» وأحمد عتمان في ترجمته للإلياذة وغيرها من النصوص الملحمية اليونانية.

ومما تنبغي الإشارة إليه، أن هذا الفصل بين التيارات الثلاثة فصل تعسفي بغرض الدراسة والتصنيف فحسب؛ ذلك لأننا قد نجد بعضا ممن ينتمون إلى أحد هذه التيارات - الأول أو الثاني تحديدا - يكتب ما يمكن تصنيفه في التيار الآخر. فالتصنيف هنا قائم على التيار الأكثر بروزا عند كل منهم.

ونحن بصدد الحديث عن الأدب الشعبي في هذه الفترة، فلابد من الإشارة إلى أن بعض الأنواع الأدبية الشعبية شهدت ثمة تراجعا أو ضمورًا شعبيا - من خلال أدائها شعبيا - خلال هذه الحقبة. والسير الشعبية - على وجه الخصوص - أكثر هذه الأنواع التي لاقت مثل هذا الضمور، إلى الدرجة التي تم اختزال فيها السير الشعبية العربية التي كان عددها يجاوز العشر، إلى سيرة شعبية واحدة هي السيرة الهلالية. فكل السير الشعبية، التي من قبيل سيرة عنترة أو الظاهر بيبرس أو الأميرة ذات الهمة أو حمزة البهلوان وغيرها باتت في طي السير المكتوبة بعد أن فقدت وظائفها الاجتماعية؛ ومن ثم لم تعد تُروى شفاهيا. والسيرة العربية الوحيد التي لا تزال تروى - حتى لحظتنا هذه - هي السيرة الهلالية؛ لأنها السيرة التي تمكنت من تطوير وسائلها وطوَّعت نفسها لتنشغل بقضايا الجماعة الشعبية الراهنة، بخلاف السير الأخرى التي توقفت في حديثها عند الماضي بقيمه وأفكاره، التي لم تتجاوزها.

إن عقد السبعينيات والثمانينيات شهدا تحولا مهما، من حيث تزايد الاهتمام بدراسة الأدب الشعبي المصري، سواء على مستوى الجامعات المصرية، أو المؤسسات الثقافية الحكومية، أو على مستوى اهتمام أفراد غير أكاديميين، أي على نحو فردي. فقد بدأت تزول بعض الأسباب التي كانت تعوق دراسة الأدب الشعبي المصري، سواء من التيارات المحافظة أو اليسارية أو القومية أو الوطنية أو الشعبية، التي من قبيل: أن الأدب الشعبي أدب مكتوب باللغة العامية، وفي هذا خطر يهدد لغة القرآن الكريم؛ ومن ثم ففي دراسته خطورة على الإسلام نفسه، هكذا كان مبرر المحافظين الإسلاميين. وبأن الأدب الشعبي أدب رجعي، وفي دراسته ما يرسخ للتخلف والعودة إلى الوراء، هكذا كان مبرر رفض دراسة الأدب الشعبي من قبل اليساريين ورواد النهضة. في حين ارتأى فيه دعاة الوطنية أنه صنيعة الاستعمار؛ بهدف استعمار الشرق، ولا أدل على ذلك - من وجهة نظرهم - من أن باكورة الاهتمام بدراسة الأدب الشعبي العربي عامة تمت على أيدي المستشرقين، ممن ينتمون إلى الدول الاستعمارية الكبرى، التي احتلت المجتمعات العربية، مثل فرنسا وبريطانيا. كما رأى القوميون أن المهتمين بدراسة الأدب الشعبي هم دعاة فرقة وانقسام،

وليسوا دعاة وحدة عربية، فالأدب الشعبي -من وجهة نظرهم- أدب إقليمي. هذا إلى جانب الدعاوى التي ترى في جامعي الأدب الشعبي مخبرين لأمن الدولة السابق، أو جواسيس وعملاء لإحدى الدول الغربية. أقول زالت -إلى حد كبير، وإن لم تَزُل على نحو كامل- بعض هذه الأسباب، الأمر الذي ترتب عليه زيادة الاهتمام بدراسة الأدب الشعبي المصري، وزيادة الوعي به وبقيمته.

ومع الثمانينيات نجد أنفسنا نسير في فلك التيارات الثلاثة السابقة التي سبقت الإشارة إليها. أقصد تيار دراسة الأدب الشعبي المدون، وتيار دراسة الأدب الشعبي الشفاهي، وتيار الترجمة. هذا بالرغم من تزايد الاهتمام بالتيار الثاني الذي قاده أحمد مرسي، وهو التيار الذي أصبح في المقدمة. هذا إلى جانب وجود جوانب جديدة لدراسة الأدب الشعبي من زوايا علاقته بالمجالات المعرفية الأخرى.

غير أن قولنا بما شهده التيار الثاني، القائم على الاهتمام بدراسة الأدب الشعبي الحي، وجمعه وتوثيقه وأرشفته، من ازدهار لا يعني تراجع التيار الأول كلية. فنبيلة إبراهيم تنشغل -على نحو أكبر- بترجمة بعض الكتب الأجنبية المهمة في مجال الأدب الشعبي، وكان من بين ترجماتها «الفولكلور في العهد القديم» لجيمس فريزر، و«الحكاية الخرافية»، و«الماضي المشترك بين العرب والغرب». بدأت نبيلة إبراهيم دراساتها الأكاديمية مع «روميات المتنبي: حلقة من الصلات الأدبية بين العرب والروم/ 1954» في الماجستير، وهو الأمر الذي فتح أمامها المجال -بعد ذلك- لدراسة الأدب الشعبي عامة، والتنبه إلى أهمية الدراسة المقارنة في الأدب الشعبي، فراحت تدرس «سيرة الأميرة ذات الهمة: دراسة مقارنة/ 1962» في الدكتوراه، ثم تعددت دراساتها وتنوعت موضوعاتها -فيما بعد- في دراسة الأدب الشعبي، تأليفا وترجمة. وكما هو واضح، فإنها اهتمت بدراسة الأدب الشعبي المدون، على نحو ما تؤكد ذلك مؤلفاتها. غير أن هذا لا ينفي اهتمامها بالأدب الشفاهي، ودعوتها إلى جمعه وتوثيقه توثيقا علميا. وقد انعكس هذا الاهتمام -بالجانب الشفاهي- في تقديمها دراسة عن العمل



نبيلة إبراهيم

الميداني في أحد مؤلفاتها «الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق»، وعلى نحو ما يتبدى -أيضا- في توجيهها لطلابها في مرحلتي الماجستير والدكتوراه لدراسة هذا المجال. وكذلك في تقديمها دراسة عن القصص الشعبي الشفاهي عنوانها: «قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية». كما أنها اهتمت -في هذا الكتاب وفي غيره- بتطبيق أحدث المناهج الغربية في دراستها للأدب الشعبي المصري والعربي، بل حاولت أن تفيد من مناهج دراسات الرواية ونقد الرواية والقصة القصيرة في دراسة القصص الشعبي الشفاهي. وقد سعت -في كتابها «أشكال التعبير في الأدب الشعبي»- إلى تأصيل الأنواع الأدبية الشعبية، مثل الحكاية الشعبية والحكاية الخرافية والمثل والنكتة والسير الشعبية.

إن من يتأمل دراسات نبيلة إبراهيم في الأدب الشعبي، ويدقق النظر فيها، يمكنه أن يصنفها على

عـدة مسـتويات، منها:

1. علـى مسـتوى دراسـة الأدب الشـعبي المـدون والشـفاهي، علـى نحـو مـا أشـرت.

2. على مسـتوى دراسة الأدب الشـعبي العربي والغربي. وهو ما يتبدى في دراسـاتها عن الأدب الشعبي العربي، وكذلك في دراسـاتها للأدب الشـعبي في الغرب، على نحو ما يتضح في دراسـاتها التأريخية للفولكلور في كل من فنلنـدا وألمانيـا وأمريكا، وفي تقييمهـا للمناهج الغربية، مثل مدرسـة التحليل النفسـي عند كل من فرويد ويـونج، والمدرسـة الأنثروبولوجيـة التطورية عند السـير جيمس فريـزر. كما يتضح ذلـك أيضا في ترجماتها في هذا المجـال؛ إذ لم تكتف بمجرد الترجمة، وإنمـا قدمـت هذه الترجمـات بدراسـات مهمة عن الكتاب المترجـم ومؤلفه ومنهجـه، ومحتوى الكتاب وتقييمه، وهو مـا يتضح في ترجمـات «الفولكلور في العهد القديـم»، و«الماضي المشـترك بـين العرب والغـرب»، و«الحكاية الخرافية».

3. أمـا المسـتوى الثالـث مـن التصنيف فيقـوم على أسـاس الموضوعـات والقضايـا الـتي تطرقـت إليهـا نبيلـة إبراهيـم في دراسـاتها الشـعبية. وهو مسـتوى يتحرك في خمسـة محاور، هي: الدراسات التطبيقيـة، الدراسـات الشـعبية الموضوعيـة والفنية، الدراسـات التأريخية، الدراسـات المقارنة، الدراسـات المترجمـة.

كما نجـد باحثا مهما ظهـر نجمه في النصـف الثاني من عقد السـبعينيات، وسرعان ما أفل نجمه في النصف الأول من العقد الأول مـن هذا القرن، إنه محمـد رجب النجار، الذي أكسـب التيـار الأول (الذي اهتم بدراسـة المدون) اهتمامـا وحضورا لافتـا. فقد انطلـق النجار في دراسـاته التي بدأها بـ«البطل في الملاحم الشـعبية العربية: قضاياه وملامحـه الفنيـة»، وثنّاها بـ«جحا العربي وفلسـفته»، من مشـروع مهم يوازي مشـروع أصحاب التيـار الثاني، خلاصته تتمثـل في ضرورة جمع أدبنا الشـعبي العربي من أمهات الكتب التراثية ودراسـته. وقد تحقق مشـروعه في كتبه «الشـطار والعياريـن/ 1981»، «من فنون الأدب



الشـعبي، جزءان/ 2001»، والـتراث القصصي في الأدب العـربي/ 1995»، وفي تحقيقـه لأهـم الكتـب التي كانت مـادة خصبة لـلأدب الشـعبي العربي، مثـل تحقيق كتاب «فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظرفاء/ 2003» لابن عرب شـاه، وتحقيقه لسـيرة «علي الزيبق المصـري/ 1998».

وفي هـذا الإطار نجد دراسـات لعـدد من الدارسـين، مثل دراسـة صلاح الـراوي عـن «الفولكلـور في كتـاب حياة الحيـوان الكبرى للدميـري». ودراسـة خطري عـرابي أبو ليفة عن «سـيرة سـيف بـن ذي يزن».

وفي مجـال الاهتمـام بتيـار دراسـة الأدب الشـفاهي ينشـغل أحمـد مـرسي بتأسـيس مدرسـة عربيـة في الجمع الميداني للنصوص الشـعبية، وأرشـفة هـذه المواد الفولكلوريـة، وتوثيقها توثيقا علميـا. لذلك اهتم بتأصيل دراسـة المأثـورات الشـعبية المصرية والعربيـة في كتابه «مقدمة في الفولكلور/ 1995». ورغم انشـغاله في القسم الأول مـن هذا الكتـاب بالتأصيل النظري لعلـم الفولكلور عالميا وعربيا، فإنه انشـغل في القسـم الثـاني بالتوقف عند آليات العمل الميـداني، وجمع المـادة المجموعة وتصنيفها وأرشـفتها. ويتبدى هـذا الاهتمام بالأدب الشـعبي الحي في كتبه «مـن مأثوراتنـا الشـعبية/ 1998»، «الأغنية الشـعبية: مدخل إلى دراسـتها»، و«كل يبكي على حاله»، و«الخرافـة في حياتنا». كما أنه انشـغل- أيضـا- وإن لم يكـن علـى الدرجـة نفسـها- بدراسـة المـدون، على نحو



أحمد مرسي

ما يظهر في دراسته عن «ألف ليلة وليلة والهوية / 1994». وقد اجتمع الاهتمامان بالمدون والشفاهي معا في كتابه «الأدب الشعبي وثقافة المجتمع / 1999». هذا إلى جانب اهتمامه بتقديم الجديد من مناهج ونظريات حديثة ومجالات فولكلورية جديدة إلى العالم العربي، وهو ما يتبدى في ترجمة كتاب يان فانسينا «المأثورات الشفاهية / 1999»، وفي المقدمة المستفيضة للكتاب، التي كانت بمثابة بداية اهتمام بعلم التاريخ الشفاهي في العالم العربي.

غير أن الدور الأكبر لأحمد مرسي الذي قدمه لخدمة مجال المأثورات الشعبية العربية عامة، والمصرية خاصة، تمثل خارج نطاق الجامعة. أعني مشاركاته العامة التي ساهمت في زيادة الوعي العام بقيمة المأثورات الشعبية وأهميتها، وبأنها مجال يستحق الاهتمام من قبل الدولة، ويستحق الدراسة. تمثل هذا فيما اضطلع به من أعمال إنشائية ثقافية وعلمية متصلة بخدمة دراسات المأثورات الشعبية وأبحاثها، منها: المشاركة في مشروع إعادة تنظيم أجهزة الثقافة في المجتمع المصري الذي نهض به مركز بحوث التنمية والتخطيط التكنولوجي- جامعة القاهرة (1980 – 1981)، إنشاء المعهد العالي للفنون الشعبية بأكاديمية الفنون- مصر 1981 وهو المعهد الوحيد من نوعه في العالم العربي، وكان أول عميد له (1981 – 1987)، إنشاء المعهد المصري لدراسات البحر المتوسط بمدريد (1991)، إنشاء المعهد المصري للدراسات الأيبروأمريكية بمدريد (1991)، إعداد مشروع جمع وتوثيق روايات السيرة الهلالية ضمن مشروع اليونسكو للحفاظ على روائع التراث الشفاهي وغير المادي للإنسانية، ومشروع توثيق تنمية فن التلي ضمن مشروع المرأة حافظة التراث بالتعاون بين المجلس القومي للمرأة والجمعية المصرية للمأثورات الشعبية (2005)، إنشاء الأرشيف القومي للمأثورات الشعبية (2006)[10].

ولقد عضد من دعوة أحمد مرسي في الاهتمام بدراسة الأدب الشعبي الحي وجود مجموعة من تلامذته، الذين دفعهم دفعا، أو اهتموا من تلقاء أنفسهم، بالاهتمام بهذا الاتجاه في دراسة الأدب الشعبي. من بين هؤلاء التلامذة نجد محمد حسين هلال، سواء في دراسته عن الحكاية الشعبية في منطقة العياط أو الموال القصصي. وفي دراسة وصفي عطية حسن عن الأغنية الشعبية البدوية في الفيوم، ومحمد حسن عبد الحافظ عن «روايات السيرة الهلالية في أسيوط»، أو «السيرة الهلالية في سوهاج»، وخالد أبو الليل في دراستيه «الحكاية الشعبية في محافظة الفيوم / 2003»، و«السيرة الهلالية في قنا / 2008» وأيمن عبد العظيم في دراسته عن «الشعر البدوي في الفيوم»، ودعاء مصطفى كامل «الفوازير: دراسة ميدانية في الأدب الشعبي / 2008»، وأحمد بهي الدين في «السيرة الهلالية كفر الشيخ».

هذا إلى جانب بعض رسائل الماجستير والدكتوراه التي قُدمت تحت إشرافه عن بعض قضايا الأدب الشعبي وصلتها بالأدب الرسمي، مثل دراسة أشرف فوزي عن «أدب الأطفال في قصص عبد التواب يوسف»، ودراسة سيد ضيف الله عن «آليات السرد بين الشفاهية والكتابية: دراسة في السيرة الهلالية ورواية مراعي القتل».

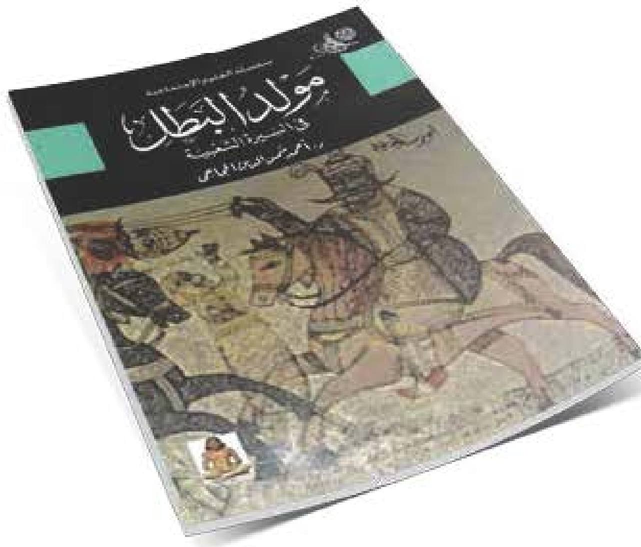
وحديثنا عن هذه الحقبة التاريخية المهمة في تاريخ دراسات الأدب الشعبي العربي يفرض علينا ضرورة التوقف عند مجموعة من أبناء هذا الجيل، منهم: أحمد شمس الدين الحجاجي. فلقد أفاد الحجاجي- ذو

النشأة الصعيدية - من تراثه الذي تربى عليه، ومن تخصصه في علم المسرح؛ إذ وظف هذين العاملين في الاهتمام بدراسة السيرة الشعبية. فالحجاجي يتجه في عام 1976 لدراسة الأدب الشعبي، بمحاولته جمع «حكايات الأشباح والأرواح» من مدينة الأقصر، ثم اتجاهه في عام 1978 إلى جمع الروايات الشفاهية للسيرة الهلالية من محافظتي قنا وأسوان.

إن أحمد شمس الدين الحجاجي واحد من أبناء الرعيل الثاني من دارسي الأدب الشعبي في العالم العربي. ولقد بدأت هذه العلاقة عام 1967 عندما شرع في جمع حكايات الأشباح والأرواح من مدينة الأقصر (مسقط رأسه). وسرعان ما يعاود البحث في القصة الشعبية (جمعا ودراسة)، بعد حصوله في عام 1978 على منحة من مركز الدراسات الأمريكي بالقاهرة؛ لجمع القصة الشعبية من محافظة قنا. كل ذلك كان بمثابة بداية مهمة وتحول في مسار الحجاجي العلمي، من الانغماس الكلي في تخصصه الأصلي «المسرح»؛ ليدخل إلى عالم الأدب الشعبي (جمعا ودراسة)؛ ليصبح واحدا من أهم أعلامه في العالم العربي.

كذلك، فقد اتجه الحجاجي إلى الكتابة في الشعر العربي، قديمه وحديثه، من خلال دراسة العلاقة بين هذا الشعر والأساطير، وذلك وفق منهج علمي رصين. فراح يدرس الأسطورة في الشعر العربي القديم، فكتب عن «الأسطورة والشعر العربي: المكونات الأولى/ 1984»، و«انسلاخ الشعر من الأسطورة/ 1991». هذا في الوقت الذي كتب فيه عن أعلام الشعر العربي الحديث، وتحليل شعرهم، فكتب عن صلاح عبد الصبور «الفيض والنضوب والإبحار في ذاكرة الشعر/ 1995»، كما درس أيضا «تراث الصعيد في شعر أمل دنقل». ومن مؤلفاته أيضا: «مولد البطل في السيرة الشعبية، دار الهلال/ 1991»، «النبوءة أو قدر البطل في السيرة الشعبية العربية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مكتبة الدراسات الشعبية/ أغسطس 2001».

وتتضح قيمة محاولة الحجاجي في دراسته للسير الشعبية العربية - من خلال كتابه، أو ما كتبه من مقالات في هذا المجال - في زوايا عدة، منها:



- أن الحجاجي انتقل بدراساته هذه من مرحلة التعميم في دراسات السير الشعبية، إلى مرحلة التخصيص في دراسة هذا المجال. فدراساته اهتمت تارة بدراسة مرحلة معينة من مراحل حياة البطل الشعبي، كالمواليد وقدر البطل أو نبوءته، كما اهتمت تارة أخرى بدراسة شخصيات من قبيل الزناتي خليفة تارة ثانية، أو دراسة قضايا السيرة مثل روايتها أو دراستها دراسة مقارنة تارة ثالثة. جاء هذا التخصيص في دراسة السيرة بعد أن كانت الدراسات السيرية تنطلق من دراسة السير دراسة تاريخية أو فنية، أو تتناول دراسة شخصية البطل في كل مراحلها.
- أن الحجاجي سعى - من خلال دراسته «مولد البطل» - إلى محاولة صياغة قانون عام للسير الشعبية، بدأها مع دراسة مرحلة الميلاد، وتعرفه على القوانين والعناصر الخاصة بها.
- أن دراسات الحجاجي في مجال «السيرة الشعبية» اتسمت بجمعها بين المستويين، مستوى النصوص السيرية المدونة، ومستوى النصوص السيرية الشفاهية. وهي سمة يندر تكرارها في غيرها من دراسات السير الشعبية العربية الأخرى، خاصة السابقة على دراسات الحجاجي.

ولا يمكن أن نتغافل- في هذا السياق دراسات واحد من دارسي الأدب الشعبي المصريين المهمين، وهو إبراهيم أحمد شعلان. فقد مثلت دراساته الميدانية، خاصة في مجال الأمثال والنوادر الشعبية مجالا مهما، وبالدرجة نفسها تأتي ترجماته في هذا المجال. ومن هذه الدراسات ما يأتي: «موسوعة الأمثال الشعبية المصرية، القاهرة، دار المعارف/ 1992»، و«موسوعة الأمثال الشعبية المصرية والتعابير السائدة، دار الآفاق العربية، 6 أجزاء، الطبعة الأولى/ 2003»، و«بيليوجرافيا التراث الشعبي، قوائم الأدب الشعبي في مكتبتي دار الكتب والأزهر حتى 1968، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مجلة الفنون الشعبية، 11 عددا: (45، 48، 49/ 1995)، (50، 51، 52، 53/ 1996)، (54، 55/ 1997)». ومن مؤلفاته المهمة- أيضا- «النوادر الشعبية المصرية، جزءان/ 2012»، «الشعب المصري في أمثاله الشعبية»، و«الجمل في الأمثال الشعبية/ 2000»، و«العادات والتقاليد المصرية (دراسة وترجمة)».

- صفوت كمال:

يمثل صفوت كمال قيمة وقامة مهمة في مجال دراسة الفولكلور العربي، يتبدى دوره هذا في الكم الهائل من المأثورات الشعبية التي قام بجمعها في المراكز والمعاهد المصرية والعربية التي عمل بها، إلى جانب ما قدمه من دراسات عنها، مستخدما أحدث النظريات الغربية في دراستها تارة، ومعتمدا على ما تمليه عليه طبيعة المادة المجموعة تارة أخرى. ولم تقتصر دراساته على المأثور الشفاهي العربي، وإنما - وإلى جانب ذلك - تمثل تركيزه كذلك في دراسة المأثور الشعبي المدون، فقدم في سبيل ذلك عددا من الدراسات المهمة. وله عدد من الدراسات المهمة، منها: «مدخل إلى الفولكلور الكويتي/ 1986»، و«المأثورات الشعبية: علم وفن/ 2000»، هذا إلى جانب الكثير من مقالاته التي تمثل قيمة مهمة؛ لأنها تناولت شتى مجالات علم الفولكلور.



عبد الحميد حواس

- عبد الحميد حواس:

يعد عبد الحميد حواس واحدا من أبرز من عملوا في مجال المأثورات الشعبية المصرية والعربية في الثلاثين سنة الأخيرة، وذلك بما كتبه من دراسات أو ترجمات أو نشره من نصوص ميدانية قام بجمعها. فلم يقف نشاط حواس وتأثيره على الجانب الميداني، الذي جمع فيه عشرات النماذج للفنون الشعبية، التي تم تسجيلها ضمن مشروع «أطلس المأثورات الشعبية المصرية» الذي تشرف عليه الهيئة العامة لقصور الثقافة، بل تعداها إلى إضافات مختلفة في النقد السينمائي، حيث أضاف جمالية الرؤية النقدية إلى الأفلام المصرية، من خلال التراث ورفد الموسيقى برؤيته التراثية

ويساهم حواس مع العديد من الباحثين في تقديم دراسات وتحليلات عن التراث، إضافة إلى مشاركته مع آخرين في إعداد مشروعات علمية تخص هذا الجانب. وقد عمل حواس مستشارًا لأبحاث الثقافة الشعبية بمركز البحوث العربية والإفريقية، وأستاذًا بالمعهد العالي للفنون الشعبية، ومديرًا لمركز دراسات الفنون الشعبية، ورئيسا لوحدة بحوث التراث

الشعبي وغيرها من المناصب. كما تولى حواس عربيا مسؤولية تأسيس مركز الفولكلور في السودان، وعالميا عمل مستشار اليونسكو لتأسيس مقر خاص بالثقافة الشعبية في تونس، كما تولى مسؤولية تحرير مجلة المأثورات الشعبية في الإمارات العربية، والتدريس في جامعة الرياض في سياق برنامج ميداني لجمع التراث الشعبي.

ومن مؤلفاته: «أوراق في الثقافة الشعبية / 2005»، الذي يتضمن مجموعة من المقالات والدراسات التى تدور حول المرأة والأغانى الشعبية النسوية، وتكوين ألف ليلة وليلة، والحكومة فى الثقافة الشعبية، والتيار المعاصر فى الاستفادة بالموسيقى الفولكلورية، والسينما المصرية والثقافة الشعبية، ومدارس رواية السيرة الهلالية فى مصر، ودمية شم النسيم، والسمات التركيبية لأغنية العمل الفلاحى، وخصائص النادرة الفكاهية فى نوادر جحا. وله عدد من الترجمات، يأتي على رأسها ترجمته لكتاب «الفولكلور: قضاياه وتاريخه / 2000» لمؤلفه يوري سوكولوف، وذلك بالتعاون مع حلمي شعراوي.

علم الفولكلور ومحاولات إذابة الفواصل مع علمي الاجتماع والأنثروبولوجيا

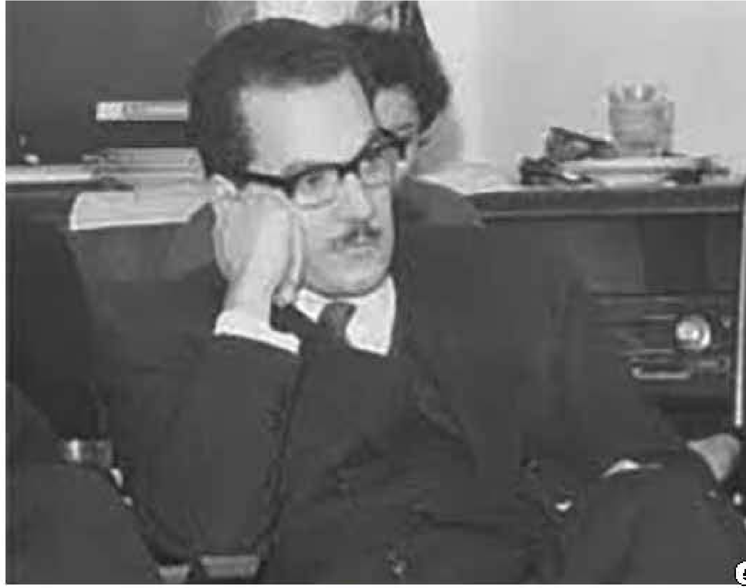
لقد أفادت الحركة الفولكلورية المصرية والعربية من ذلك التلاقح بين علم الفولكلور والعلوم الاجتماعية الأخرى البينية، مثل علم الاجتماع وعلم الأنثروبولوجيا. فقد صب ذلك الربط بين علمي الاجتماع والفولكلور في صالح الدراسات الفولكلورية. وكان من أوائل من قام بذلك الربط السوسيوفولكلوري محمد محمود الجوهري. فالجوهرى كان أول مصرى يحصل على درجة الدكتوراه عام 1966 فى علم الفولكلور من معهد جامعى غربي متخصص فى هذا العلم من جامعة بون بألمانيا. وبعد عودته لمصر أسهم بنفسه، ومن خلال التعاون مع زملائه وتلاميذه فى محاولة دفع الحركة العلمية للفولكلور المصري، مع التشديد على صفة «العلمية، لأن ذلك الاتجاه كان ينطوي - بطبيعة الحال - على الابتعاد عن الميكروفونات وشاشات التلفزيون، فمجال العمل الإعلامي الجماهيري في الفولكلور كان وما يزال مفتوحا على مصراعيه لمن ينحو منحى التبسيط أو المتاجرة أحيانا.

بدأ الجوهري بنشر كتاب موسوعي عن علم الفولكلور، صدر منه مجلدان في ألفى صفحة في مطلع الثمانينيات من القرن العشرين. كما عمل مع زملاء له في وضع ونشر دليل الدراسة العلمية للتراث الشعبي المصري، وأصدر منه حتى الآن ستة مجلدات، صدرت الطبعة الأولى لأولها في عام 1969م، ويتوالى - بعد ذلك - صدور المجلدات الأخرى لتصل إلى عدد عشرة أدلة.

والمفروض في حركة علمية لدراسة الفولكلور المصري، أن تسترشد بالنظريات الحديثة لعلم الفولكلور، وقد ترجم محمد الجوهري مع زميله حسن الشامي أحدث كتاب صدر عنها «نظريات الفولكلور المعاصرة» لريتشارد دورسون، بحيث صدرت الطبعتان العربية والإنجليزية فى أمريكا ومصر فى وقت واحد. وتنهل بعد ذلك مثل هذه الحركة من المناهج والمفاهيم. كما ترجم «قاموس مصطلحات الأثنولوجيا والفولكلور» لإيكه هولتكرانس. ثم بدأ - بعدئذ - محاولات إنشاء أطلس مصري للفولكلور، على غرار الأطالس القومية للفولكلور في ألمانيا والنمسا وسويسرا وروسيا وفرنسا... إلخ وكذلك بالتعاون والتنسيق مع أطلس الفولكلور الدولي. لهذا بدأ محمد الجوهري وفريق ضخم من الباحثين العمل في إنشاء أطلس مصري للفولكلور منذ بداية السبعينيات. وقد أسفرت هذه الجهود عن صدور قرار بإنشاء أطلس الفولكلور المصري التابع للهيئة العامة لقصور الثقافة عام 1992.

وفى خط موازٍ كان الجوهري يتابع العمل في الأعمال الموسوعية التي تقدم العلم لكل من الجمهور المتخصص والجمهور العام، ومجموعات التراث، والأعمال الببليوجرافية (العامة منها والمشروحة)، والتي منها:

- مصادر الفولكلور العربي: قائمة ببليوجرافية» في: التراث الشعبي (بغداد)، س5، ع8 (1974).
- «التراث الشعبي في عالم متغير.. دراسات وبحوث



محمد محمود الجوهري

في إعادة إنتاج التراث الشعبي»، الصادر عن مركز الدراسات الاجتماعية، بكلية الآداب، جامعة القاهرة.

- الفولكلور العربي، دراسات وبحوث، مجلدان، مركز البحوث والدراسات الاجتماعية، كلية الآداب، جامعة القاهرة، **2001**.
- الإنتاج الفكري العربي في علم الفولكلور: قائمة بيليوجرافية، مركز البحوث والدراسات الاجتماعية، كلية الآداب، جامعة القاهرة، **2001**.
- موسوعة التراث الشعبي العربي، سبعة مجلدات، الصادرة عن الهيئة العامة لقصور الثقافة، **2012**.
- ومن الدراسات المهمة له في مجال المأثورات الشعبية: «الفولكلور المصري»: عرض وتحليل / **1960**»، و«السحر الرسمي والسحر الشعبي / **1970**»، و«الجن في المعتقد الشعبي المصري / **1971**»، و«الفولكلور ودراسات علم الاجتماع الريفي / **1971**»، و«التراث الشعبي بين الفولكلور وعلم الاجتماع / **1972**»، و«حكايات البيت والأطفال، الأخوان جريم/**1972**»، و«أطلس الفولكلور المصري / **1973**»، و«الإبداع والتراث الشعبي، وجهة نظر علم الفولكلور/**1991**»[11].

وقد واصل محمد حافظ دياب الإفادة من ذلك التداخل بين العلوم الثلاثة، ومحاولة إذابة الفواصل بينها. وقد انعكس ذلك في كتابه المهم «إبداعية الأداء في السيرة الشعبية / **1996**»، الصادر في جزئين عن الهيئة العامة لقصور الثقافة، وفي عدد من الدراسات التي غطت الموضوع نفسه. والدراسة مهمة من زوايا عدة، سواء فيما أثارته من قضايا تخص السيرة الهلالية بوصفها نوعًا أدبيًا شعبيًا، أو قضايا تتعلق بمضمون السيرة، وكذلك على المستوى المنهجي الرصين، الذي بُنيت عليه الدراسة، في ربطها بين منهجيات العلوم الاجتماعية الثلاثة.

وكذلك، تأتي - في السياق ذاته - دراسة سعيد المصري كتاب «إعادة إنتاج التراث الشعبي: كيف يتشبّث الفقراء بالحياة في ظل النُّدرة / **2011**»، الصادرة عن المجلس الأعلى للثقافة. ركزت الدراسة على عمليات إعادة إنتاج التراث الشعبي في حياة الفقراء، باعتبارهم يشكّلون جماعات تقع في أدنى السلم الطبقي؛ حيث إن الإمكانيات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية لأبناء هذه الطبقة، لا تتيح لهم سوى فرص قليلة ومحدودة للتواصل مع الثقافة الحديثة والتغيرات العالمية. وقد حاولت الدراسة الكشف عن حدود إلى أي

مـدى يعد الفقـراء قادرين على إعـادة الإنتـاج والتداول الثقـافي بالرغـم مــن تــدني أحوالهـم ونـدرة إمكاناتهم. فمما أكدته الدراسـة الميدانية هو شـدة ارتبـاط الفقراء بالتراث الشـعبي؛ إذ يعـد بمثابة رأسـمالهم الحقيقي في ظـل حرمانهم مـن الوصـول إلى المـوارد والأصـول. وقد حددت الدراسـة المراحل الـتي تمر بها عملية إعـادة إنتاج الموروث الشـعبي لدى الطبقات الفقـيرة في أربع عمليات، هي: تواتـر التراث، واسـتعادة التراث، واسـتعارة التراث، وإبـداع التراث[12].

الأدب الشعبي ودراسته دراسة نقدية

بعـد أن ترسـخت دراسـة الأدب الشـعبي بشـقيه (المدون والشـفاهي) داخـل الجامعـات المصرية، نلحظ ظهور توجـه جديد يقوم على دراسـة الأدب الشـعبي في ضـوء أحدث النظريـات النقديـة. وقد مثل هـذا الاتجاه نبيلـة إبراهيـم ومحمد رجـب النجار ببعض دراسـاتهما الـتي سـبقت الإشـارة إليهـا. وقد شـمل هـذا التوجه- أيضـا- دراسـة العلاقـة بـين الأدب الشـعبي وبعـض الأنـواع الأدبيـة الفرديـة، أو موقـف النقـاد والمفكرين العـرب من دراسـة الأدب الشـعبي. فقد انشـغل فاروق خورشـيد في أكـثر من دراسـة لـه بالتركـيز على دراسـة العلاقة بـين الأنـواع الأدبية الفرديـة، خاصـة الرواية، وبعض الفنون الشـعبية مثل السـيرة الشـعبية. وهو ما يـدور حولها كتاباه: «في الروايـة العربية: عصر التجميع / 1982»، و«المـوروث الشـعبي/ 1992»، الصـادران عـن دار الشـروق. وتـأتي- في السـياق نفسـه- دراسـة محمـد رجب النجـار وعنوانها: «توفيـق الحكيم والأدب الشـعبي/ أنماط مـن التنـاص الفولكلـوري/ 2001» الصـادرة عـن دار عين.

وقد كانـت القضية المحوريـة الأساسـية التي انطلق منهـا أحمـد شـمس الديـن الحجـاجي- في عـدد مـن دراسـاته- هي محاولة التأصيل للأنـواع الأدبية العربية الشـعبية أو ذات الأصول الشـعبية. تمثل ذلك في مجال المسـرح، بتأصيله للمسـرح العـربي، من خـلال الاعتماد علـى الجـذور الشـعبية العربيـة، الـتي مثلتهـا فنون، مثل: خيـال الظـل، القراقوزة، صنـدوق الدنيـا ... إلخ. ومثلها في تأصيلـه للرواية العربية؛ حيث يـرى أن الرواية العربيـة إنما نبتـت اعتمادا على حاجـة اجتماعية ملحة، دفعت كتابنـا إلى تأمل تراثنا النثري العربي (الرسـمي منه والشـعبي)، مثل: المقامات والرسـائل والأخبـار والقص الشـعبي (القصير منـه والطويل).

مـن هنا كان انشـغاله في عدد من أبحاثه، ومشـاركاته في المؤتمـرات؛ لإثبات وجهة نظره هـذه وتدعيمها، فكتب عـن العلاقة بـين الروايـة العربية والسـيرة الشـعبية، مركزا- بشـكل أكبر- علـى صورة البطل فيهمـا. لقد مثّل ذلـك اتجاها عربيـا أو قوميـا في التأصيل لأنواعنـا الأدبية العربية؛ ليقـف مدافعا عن ذلك في وجـه الاتجاه التغريبي الذي يُرجـع نشـأة كل فنوننا الأدبيـة الحديثـة، التي لم تُعرف قديما مثل المسـرح والروايـة والقصة القصيرة، إلى التأثـر بالغرب. ولم يُغـالِ الحجاجي- في وجهـة نظره- إذ مـع قولـه بوجود تلـك العلاقة بـين القديـم والحديث، والشـعبي والرسـمي، فإنه لم ينـفِ وجود علاقـات تأثير وتأثـر بين العـربي والغـربي، على نحـو سـاهم في الارتقاء ببضاعتنـا الأدبيـة لتكون على مسـتوى عالمي.

كمـا تجلت دراسـة تلك العلاقـة بين الأدب الشـعبي والرواية العربية في كتابات سـيد البحـراوي، وقد خصص لها دراسـة بالعنـوان نفسـه «الروايـة العربيـة والأدب الشـعبي». ولقد كانت قضيتـه المحورية في بحثـه الدائب والدائـم حـول بدايـات الروايـة العربيـة. وهو مـا يعلنه صراحة- في مطلع دراسـته المهمة- قائلا: «يعود اهتمامي بالعلاقـة بـين الأدب الشـعبي والأدب العـربي الحديـث المكتـوب، وخاصـة الروايـة، إلى فـترة زمنيـة طويلـة قد تصل إلى ربع قـرن من الزمان. فهي مرتبطـة بالقضية التي شـغلت دراساتي حول نشـأة الرواية العربية وتطورها، وإلى أي مدى كانت قـادرة، عبر هذه المراحل، علـى إنجاز محتوى (محتويات) شكل (أشـكال) عربية تمثل القيم الجمالية والإنسـانية للعرب المحدثـين... والمتابع لحركة الأشـكال الروائية الـتي كتبت بالعربية منذ منتصف القرن التاسـع عشـر وحتى الآن، يسـتطيع أن يتبن علاقـة ثلاثية ممتدة ومتأرجحـة يتغلب فيهـا - في كل مرحلة - أحـد الأطراف الثلاثـة علـى الطرفـين الآخريـن دون أن يغيـب هـذان

تماماً. ونقصد بهذه الأطراف الأدب الأوربي والأدب العربي المكتوب قديماً ثم الأدب الشعبي»[13]. ويخلص إلى أن غياب - أو تغييب - الاعتماد على الموروث الشعبي في بدايات الرواية العربية ترك تأثيرا سلبيا في إمكانية التوصل إلى خصوصية عربية في الرواية العربية.

كما يتبدى ذلك في دراسات المغربي عبد الفتاح كيليطو، التي حاول أن يزيل فيها الحواجز بين الشعبي والرسمي، فراح يدرسهما جنبا إلى جنب، وارتفع بالنصوص الشعبية إلى مصاف الدراسة النقدية في ضوء أحدث النظريات السردية الحديثة. وهو ما يتضح في دراسته للمقامات في كتابه: «المقامات: السرد والأنساق الثقافية / 2001»[14]، ودراسته «الحكاية والتأويل: دراسات في السرد العربي / 1988»، الذي يقوم - فيه - بدراسة أسرار البلاغة للجرجاني إلى جوار حكاية الصياد والعفريت في الليالي العربية، إلى جوار حكايات كليلة ودمنة، إلى جوار دراسة ابن خلدون، إلى جوار حكاية «أبو سهل والجمل» من كتاب التشوف لابن الزيات. وهو يهدف من وراء كل هذا التنوع النصي من إلغاء الحواجز بين الشعبي والرسمي[15].

وهو الأمر الأكثر وضوحا وجلاء في دراسات المغربي سعيد يقطين، الذي قام بدراسة الأنواع الأدبية السردية في التراث العربي في ضوء النظريات السردية الحديثة، وعلى وجه الخصوص دراساته عن السير الشعبية، والأخبار والمقامات، وهو ما يتضح في دراساته: «قال الراوي: البنيات الحكائية في السيرة الشعبية»[16]، و«ذخيرة العجائب العربية: سيف بن ذي يزن»[17]، و«الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي»[18]. وتتجلى هذه الأهمية من قبل يقطين بأن يهدي كتابه الأخير إلى شعراء السيرة الهلالية الشفاهيين، وتحديدا جابر أبو حسين وعلي جرامون.

«إلى الراوي الشعبي، العبقري المجهول

إلى: جابر أبو حسين، وعلي جرمون، صوتين سرديين

يجسدان عبقرية الراوي العربي»[19].

وهو إهداء بقدر ما يعكس اعتدادا بهذا الفن الشعبي، أعني السيرة الشعبية، بوصفها نوعا أدبيا، يستحق رواته، وتستحق نصوصه وضعها موضع الاهتمام والدرس النقدي والتحليل، فإنه يعكس - في الوقت ذاته - إلغاء الفواصل، وإذابتها بين ما هو شعبي ورسمي، بل إلغاء تمايز ما كان سائدا في تراثنا القديم، واستمر حتى عصرنا الحديث، بين ما اُعتُبِر «النص واللانص».

لقد جاء اعتماد يقطين على السير الشعبية بوصفها منطلقا ومرتكزا أساسيا لربط التراث السردي العربي القديم بالأنواع الأدبية الحديثة، وهو ما يؤكده بقوله: «ولما كان تشكيل التصور المتكامل لتحليل السرد مقترنا بالبحث في مختلف ما يتكون منه، ارتأيت الانطلاق من المتن السردي العربي القديم. إنه من الغنى، والتنوع، والتعدد، بالقدر الذي يتيح لنا إمكانية معالجة الموضوع المؤجل بالصورة الملائمة. وقع اختياري على السيرة الشعبية. وكان ذلك للاعتبارات التالية:

1. السيرة الشعبية عمل حكائي مكتمل ومنتهٍ، وقدم لنا العرب من خلاله العديد من النصوص.
2. هذا العمل الحكائي يمتاز بالطول الذي يتيح له إمكانية استيعاب العديد من الأجناس، والأنواع، والأنماط.
3. إن له خصوصية يتميز بها عن غيره من الأنواع السردية العربية، سواء من حيث تشكله، أو عوالمه الواقعية أو التخييلية التي يزخر بها.
4. هناك العديد من النصوص العربية الحديثة التي تتفاعل معه، بمختلف أشكال وأنواع التفاعل النصي»[20].

ولقد تحددت الأهداف التي انطلق منها يقطين لتحقيق مشروعه السردي من خلال ما يلي:

- تعميق التصور السردي الذي أسعى إلى بلورته وأنا أبحث في السرد العربي الحديث.
- إقامة علاقة بالنص التراثي العربي في مختلف تجلياته ومستوياته؛ لأن السيرة الشعبية منفتحة على التاريخ والجغرافيا، ومختلف المعارف التي

راكــم فيهــا العــرب تصــورات شــتى، وتركــوا لنــا بصددها أدبيــات متعــددة[21].

وتــأتي دراســة ســيد ضيــف الله «آليات الســرد بين الشــفاهية والكتابية: دراســة في الســيرة الهلاليــة ورواية مراعــي القتــل»[22]، لتــدرس تلــك العلاقــة بــين الرواية والســيرة على نحو تطبيقي. فالدراســة تقــوم على فرضية أن الســرد الشــفاهي والســرد الكتابي نمطان مختلفان من الســرد، وأن أســباب الاختلاف بينهما مردهــا إلى اختلاف قنــوات الاتصــال والســياقات الاجتماعيــة والثقافيــة والتاريخية فيما بيهما. وتســعى الدراســة إلى استكشــاف معالــم اختلاف الســرد الشــفاهي عن الكتــابي بالتطبيق على إحدى روايات الســيرة الهلالية للشاعر الشعبي فتحي ســليمان وروايــة «مراعي القتــل» للروائي فتــحي إمبابي.

وهناك عــدد مــن الدراســات اهتمت بالتعــرف على الموقف الفكري والنقدي من الأدب الشــعبي عامة والقص الشــعبي خاصــة. يدخــل في هــذا الاتجــاه دراســة ألفت الــروبي «الموقف مــن القص الشــعبي في تراثنــا النقدي / 1991». ففي دراســتها المهمــة تنتهي ألفت الــروبي إلى أن معظم النقــاد العرب القدمــاء غيبوا القصص وهمشــوه في دراســاتهم، ممــا أدى إلى افتقاد تصــور واضح ومتكامل للقــص بوصفه جنســا أدبيا نثريا مســتقلا. ولقــد قاموا بالتميــيز بين نوعــين من القــص، هما القص الشــفاهي والقــص المكتــوب، وأنهم قرنــوا الأول بالخطابــة، في حين قرنــوا الثاني بالكتابــة الديوانية. وأصبحــت النظرة الكلية للقص - باختصار - نظــرة متعالية عليه. ولقد التقت هذه النظرة النقدية القديمة مع النظرة الرســمية السائدة التي «تزكي الانفصام بــين ثقافتين، الثقافة الرســمية (ثقافة الخــواص)، والثقافة الشــعبية (ثقافة العــوام)، وبالتالي اندرج القصص الشــفاهي تحت ما يمكن أن يســمى بأدب العــوام، وكان لهذه النظرة تأثيرهــا في التعامل مع القصص المكتوب»[23]. ولقــد التقت النظرة الرســمية ونظرة النقاد القدامى المُهمِّشــة من القــص مع الموقف العام الســائد الذي شــكلته نظرة الأصوليين والعقلانيين والسياســيين والمؤرخــين وغيرهم من الذيــن رأوا في القص شــيئا عديم الجدوى والفائــدة والمنفعة.

وتخلــص ألفت الــروبي إلى أن هــذه النظرة المهمشــة للقص عامة والشــعبي خاصــة، وهذا التميــيز بين نوعي القــص (الشــفاهي / الشــعبي، والخــاص)، واتصاف الســلطتين الدينية والسياســية لثانيهما / الخاص على أولهمــا / الشــفاهي، هــي النظــرة الــتي حكمــت توجه مختلف التيــارات في هذه الفــترة، مثل النقــاد والمفكرين والأصوليــين والفقهــاء؛ إذ إنهــا كانت تلبي لهــم مصالح اجتماعية، ترســخ عمــق صلاتهم بالســلطات الحاكمة.

وفي هذا الاتجاه تأتي دراســة ســامي ســليمان المعنونة بـ «الموقــف النقدي من القص الشــعبي ودوره في تأســيس الرواية العربية / 2008»[24]. وتطرح هذه الدراســة رؤية تأويليــة لمواقف نقــاد النصف الثــاني من القرن التاســع عشــر، في مصر والشــام، من القص الشــعبي، مما يمكّن من الكشــف عن دورهــا في تأســيس الروايــة العربية في تلك المرحلة.

كما يهتم صلاح الــراوي في كتابه «الثقافة الشــعبية وأوهــام الصفــوة / 2002»[25] بإثــارة قضيــة العلاقــة بــين النخبة الثقافيــة العربيــة والموروث الثقــافي العربي، في نظرتهــم إليــه، أو اســتلهام الأدبــاء لهــذا المــوروث في كتاباتهــم. هــذا إلى جانــب إثــارة العديــد مــن القضايا المهمــة في ثنايــا الكتــاب، منهــا مــا يتعلــق بموضوعات الأدب الشعبي كالنكتة والأغاني الشــعبية مثلا، أو قضايا الثقافــة العربية.

دراسة الأنواع الأدبية الشعبية:

اهتــم عــدد مــن الباحثــين بتوجيــه دراســاتهم إلى دراســة أحد الأنــواع الأدبية الشــعبية، وبالتحديد ركزت هذه الدراســات علــى جمع نصــوص هذا النــوع ميدانيا ودراســتها وتحليلهــا وتصنيفهــا. غــير أن معظــم هــذه الدراســات ركــزت على دراســة نوعــين شــعبيين هما: الحكايــة الشــعبية والســير الشــعبية، دون تغافل بقية الأنــواع الأخــرى تغافــلا كليا.

1) دراسة الحكاية الشعبية:

تسير الدراســات التي اتخذت من الحكاية الشعبية ـ أو القصص الشــعبي ـ عنوانا لها في اتجاهــين؛ أولهما: الجانب

التنظيري، وثانيهما: الدراسات الميدانية التي شغلت بجمع الحكايات الشعبية من الميدان ودراستها.

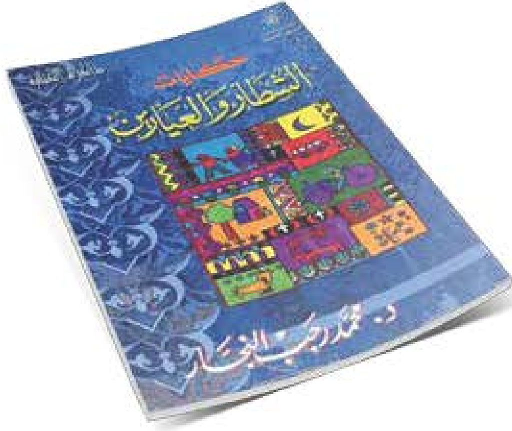
أ) **الدراسات التنظيرية:**

التي قامت بدراسة قصص شعبي مدون، وهي الدراسات التي تأتي استكمالا للدراسات الرائدة في هذا المجال، مثل: كتاب: «قصصنا الشعبي»[26] للدكتور فؤاد حسنين على، وكتاب «الحكاية الشعبية»[27] للدكتور عبد الحميد يونس، وكتاب: «ألف ليلة وليلة»[28] للدكتورة سهير القلماوي، وكتاب: «الحدوتة والحكاية في التراث القصصي الشعبي»[29]) لمحمد فهمي عبد اللطيف. وفي هذا الاتجاه يأتي عدد من الدراسات المهمة التي تنتمي إلى هذه الفترة، منها:

- كتاب: «حكايات الشطار والعيارين»[30] الدكتور محمد رجب النجار:

وفيه يستعرض بوادر ظاهرة الشطار والعيارين في المصادر التاريخية والأدبية. وأهم الكتب التي تعرضت لها بشكل فني، وأهم أعلام هؤلاء الشطار مثل «ابن حمدي، ودليلة، وعلي الزيبق، وأحمد الدنف»، كمحاولة للتوصل إلى دراسة واقعهم التاريخي. وذلك محاولة منه للتوصل إلى الدور السياسي لأصحاب هذه الظاهرة؛ للثورة على الدولة والمجتمع والانتصاف للمظلومين. كما قام المؤلف بدراسة الأصل التاريخي لهذه الظاهرة ولأعلامها، وعرض لبعض النماذج التي شغلت بإبراز هذه الظاهرة في قصصها، والتي ثبت أنها احتلت قطاعا عريضا من تراثنا السردي العربي، مثل «ألف ليلة وليلة»، وكذلك في السير والملاحم الشعبية العربية، وسيرة على الزيبق، والنصوص المأثورة عن شخصية جحا، وأيضا- وهذا ما يحسب للمؤلف- توقفه على دراسة الظاهرة في بعض الحكايات الشعبية الشفوية التي جمعها أحد الباحثين من ريف مصر. واختتم المؤلف دراسته بتقديم دراسة فنية في أدب الشطار العربي، والتي عرض فيها للملامح الموضوعية في هذه الحكايات، وأهم سماتها الأدبية.

ب) **القسم الثاني من الدراسات يقوم على دراسة حكايات شعبية حية مجموعة من الميدان؛ ومنها:**



- كتاب «قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية»[31] للدكتورة نبيلة إبراهيم:

وقد درست المؤلفة فيه «المناهج المعاصرة في تصنيف القصص الشعبي، فعرضت للمنهج البنائي، ثم عرضت لكتاب «مورفولوجيا الحكاية الشعبية/ 1928». كما درست «قصصنا الشعبي في ضوء التحليل المورفولوجي»، من خلال تطبيق منهج «بروب» على سبعة نماذج قصصية من الحكايات الخرافية التي قامت المؤلفة بجمعها، أو جمعها باحثون آخرون، ثم تقوم بدراسة «حكاياتنا الشعبية في ضوء التحليل المورفولوجي». كما درست «الشخوص الواقعية والشخوص الخرافية في عالميهما. وأخيرًا درست «الحكاية الخرافية في ضوء التفسير النفسي»، و«الحكاية الشعبية والتحول إلى الواقعية».

- كتاب: «أدب الحكاية الشعبية»[32] للدكتورة غراء حسين مهنا:

وفيه عرضت لعدد من القضايا والموضوعات الأساسية في مجال دراسة الحكاية الشعبية كالعلاقة بين السيرة الشعبية والحكاية الشعبية، ودراسة تأثير الشفاهية على الحكايات الشعبية، وذلك من خلال دراسة الراوي وأنواعه وخصائصه ووظائفه، ودراسة المتلقي/ المستمع وزمان السرد، وطرق ووسائل السرد. كما تتوقف عند دراسة خصائص أسلوب الحكايات الشعبية بوصفها نصوصاً شفاهية. وتتوقف كذلك

عنـد دراسـة الرمـز في الحكايـة الشـعبية؛ مـن حيث تعريف الرمـز، ودلالات الأسـماء، والتوقـف عند أنماط الأبطـال، وأهميـة رحيلهـم ... إلـخ. كمـا تتوقـف عند الحيوان ورموزه في الحكايات الشـعبية. وتدرس - أيضًا - المؤلفـة العلاقـة بـين الحكاية الشـعبية والواقـع الذي تروى فيـه (المكان، الزمان بأشـكاله المتعددة) ودراسـة العلاقة بـين الحكايـة والمجتمـع، والحكايـة والأخلاق. وتتوقـف - أخيرًا - على تأثير السـحر والديـن في الحكاية الشـعبية. وتعرض المؤلفة - في نهايـة الكتاب - لمجموعة من النمـاذج من الحكايات الشـعبية، سـواء التي قامت بجمعها أو قـام باحثون آخرون بجمعهـا، ومحاولة مقارنتها بمـا يقابلهـا من حكايـات شـعبية فرنسـية. والكتاب - بشـكل عـام - محاولة رائـدة في مجـال دراسـة الحكاية الشعبية دراسـة مقارنة.

وهنـاك عـدد مـن الرسـائل الجامعيـة موضوعهـا جمـع الحكايات الشـعبية مـن إحدى المناطـق المختلفة (مصريـة - عربيـة) ودراسـتها وتحليلهـا، ومحاولـة تصنيفهـا، وقد تمت مناقشـة هذا الرسـائل داخل أروقة الجامعـات المصريـة. من هـذه الدراسـات:

- «الحكاية الشـعبية الفلسطينية: دراسـة ميدانية بين الفلسـطينيين المقيمين في الكويت»[33] للباحث: محمد العبد محمـد الجابر:

والرسـالة تقع فـي جزئـين، يتوقف فـي أولهما عند الصعوبـات التي واجهته فـي عمله الميـداني، ووصف هذه الفئـة مـن الفلسـطينيين الذيـن يقيمـون في الكويت. ويحـاول أن يتوقف عنـد دراسـة رواه الحكاية الشـعبية فيما قبل عـام 1967، ومـا بعده ويـدرس أنماط الحكاية الشـعبية ما بـين نمط خـرافي، وحكايات الواقـع الحياتي، وحكايات البطولة والسـير، والحكايات الساخرة (المرحة)، وحكايـات الحيـوان. كما يـدرس - أيضاً - المتغـيرات التي اعـترت الحكاية الشـعبية مـا بـين المـاضي والحاضر. كمـا حـاول التوقـف عنـد دراسـة المقومـات الفنيـة للحكايات الشـعبية والـتي حددها في «حبكـة التأليف» و«التجسـيد» و«المقدرة اللغوية» و«الرمـز». أما الجزء الثاني من الرسـالة فهو عبارة عن مجموعـة الحكايات التي قام الباحـث بجمعها. ورغم أهمية الدراسـة فـإن الباحث لم يحاول الإفـادة من إمكانية تطبيق المنهـج البنائي - الذي طبقه علـى مجموعة من الحكايـات الخرافية - على بقية الأنـواع الفنيـة الأخـرى دون تعليق منه على ذلك، سـواء أثبـت نجـاح ذلـك المنهـج في تطبيقه علـى بقيـة الأنواع الأخـرى أو أثبت قصـوره عن تحقيـق ذلك.

- «الحكايـات الشعبية: دراسـة ميدانية فـي مركز العيـاط»[34] للباحـث: محمد حسـين هلال:

يبين الباحـث - في أطروحته - أهمية دراسـة الحكاية الشـعبية، وعلاقتهـا بالأسـاطير، وجهـود الدارسـين العالميـين في مجـال دراسـتها. كمـا يتوقـف عنـد أهم مصطلحاتهـا ومفاهيمهـا، ولم يكتـف بآراء الدارسـين حـول ذلك، وإنما توقـف عند آراء الرواة الشـعبيين، وهو جهد يحسـب للباحث. كمـا توقف الباحـث عند وصف بيئة العيـاط / منطقة بحثـه، وتجربته الميدانيـة في جمع الحكايـات الشـعبية، وأهـم الصعوبـات الـتي واجهته في «تدويـن الحكايـات الشـعبية». ولقد اتبـع الباحث منهـج آنتي آرني في تصنيـف الحكايات المجموعـة. وقام - أخيرًا - بتقديم دراسـة فنية للحكايات الشـعبية، بتوقفه عند طريقة عنونتـه للحكاية، وخصوصيـة الحكاية من حيـث حديثه عـن زمانها ومكانهـا، وبداياتهـا ونهاياتها، وتضمينهـا بعـض الأبيـات الشـعرية، والتعبـيرات الشـعبية. كمـا درس وظائفهـا كالوظيفـة التربويـة والتثقيفيـة والترفيهية والنفسـية.

ومـن الرسـائل الجامعيـة أو الدراسـات الأخرى التي يكتفـي الباحث بالإشـارة إليها:

- رسـالة الدكتوراه للباحـث محمد طالـب سلمان الدويِّك بعنوان: «القصص الشعبي في قطر»[35].
- عبـد العزيـز رفعـت عبـد العزيـز: «الحكايـات الشـعبية والحواديـت في منطقـة شـلقام - جمـع وتصنيـف»، رسـالة ماجسـتير، إشـراف: د. نبيلة إبراهيـم، أ. صفـوت كمـال، المعهـد العـالي للفنون الشـعبية، أكاديميـة الفنـون، 1993.
- مرسي السـيد الصباغ: القصة والحكايـة والحدوتة الشـعبية في محافظـة الشـرقية - دراسـة ميدانية وفنية، رسـالة دكتـوراه، إشـراف: د. محمود ذهني،

د. علياء شكري، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الزقازيق، 1991.

- رسالة الدكتوراه للباحث إبراهيم عبد الحافظ بعنوان: «ملامح التغير في القصص الغنائي»[36].
- رسالة الدكتوراه للباحث فرج قدري خضيري الفخراني بعنوان: «الموتيف العربي في القصص الشعبي ليهود مصر: دراسة بنائية من واقع أرشيف القصص الشعبي اليهودي»[37].
- أسماء عبد الرحمن: الحكايات الشعبية في مدينة أبنوب، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة أسيوط.
- أحمد توفيق: الحكايات الشعبية في أسيوط، صدرت عن المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، 2009.

وهناك دراسات تناولت بين ثناياها فصلاً- أو أكثر- عن دراسة الحكاية الشعبية؛ ومنها:

- الدكتورة نبيلة إبراهيم: «أشكال التعبير في الأدب الشعبي»[38]. وتخصص فيه المؤلفة فصلين لدراسة الحكاية الشعبية، أولهما: بعنوان «الحكاية الخرافية». وفيه تتوقف عند نشأتها ووظيفتها ورموزها. أما الفصل الآخر فعنوانه «الحكاية الشعبية». وفيه تتوقف عند أنواعها ما بين حكايات تركز على بطل تاريخي واحد ينتسب إلى قبيلة كبيرة، وبين نوع يركز على البطل بوصفه ينتمي إلى جماعة شعبية. ثم تقوم بالتفرقة بين كل من الحكاية الشعبية والخرافية، وذكر أوجه الشبه بينهما.

وهناك- أيضًا- عدد من المقالات اتخذت من الحكاية الشعبية عنواناً وموضوعاً لها؛ ومنها:

- الدكتورة غراء حسين مهنا: مقال بعنوان «حول أصل وانتشار الحكايات الشعبية»[39].
- الباحث عدلي محمد إبراهيم: مقال بعنوان: «المقاطع المنغمة في الحكاية الشعبية المصرية»[40].

2) دراسة السيرة الشعبية:

مصطلح «سيرة» هو المصطلح العربي الذي ارتضاه الدارسون العرب المعاصرون، والرواة الشعبيون؛ ليطلق على ذلك النوع الأدبي الشعبي الطويل الذي يجمع بين الشعر والنثر، ساردًا القصة حياة فرد أو جماعة. وقد انحصر هذا اللون الفني في الآونة الأخيرة- شفاهيًا- في السيرة الهلالية. ومصطلح سيرة حل محل مصطلح «قصة»، الذي كان كثيرًا ما يقصد به في المدونات القديمة هذا اللون الفني. كما حل -أيضًا- محل مصطلح «ملحمة» أو «السيرة الملحمية» عند بعض الدارسين العرب، الذين فضلوا استخدام مصطلح «ملحمة» لدوافع قومية. غير أن التمسك بالمصطلح العربي «سيرة» دفع الدارسين الغربيين والمنظمات الأجنبية إلى الاعتراف به، وترسيخه في دراساتهم.

وقد تنوعت الدراسات العربية في تناولها لسيرنا الشعبية العربية، فبعضها اكتفى بالتلخيص مثل دراسة فؤاد حسنين على الذي قام بتلخيص سير «سيف بن ذي يزن»، «عنترة» و«الهلالية»[41]. وبعضها الآخر قام بدراسة السير عامة، على غرار كتابات فاروق خورشيد في كتبه «أدب السيرة الشعبية»، الذي يدرس فيه ملامح بطل السيرة، ودور الشعر والنثر، والعلاقة بينها والخيال العلمي المعاصر[42]. وكذلك كتابه «أضواء على السيرة الشعبية»، الذي ركز فيه على سير «عنترة»، «ذات الهمة»، «الظاهر بيبرس»، «على الزيبق»، «سيف بن ذي يزن»[43]. وفي هذا السياق العام تأتي دراسات كل من:

- محمد رجب النجار: البطل في الملاحم الشعبية العربية: قضاياه وملامحه الفنية، رسالة دكتوراه بمكتبة جامعة القاهرة، 1976. وقد نُشرت في مجلدين صدرا عن سلسلة الثقافة الشعبية بالهيئة المصرية العامة للكتاب، عام 2018.
- شوقي عبد الحكيم: السير والملاحم الشعبية العربية، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1984.
- نعمة الله إبراهيم: السير الشعبية العربية، شركة المطبوعات، الطبعة الأولى، 1994. وهو باحث أوزباكستاني، درس فيها تاريخ دراسة السير

الشعبية العربية، وبيئة الرواية الشعبية، والبطل في السير الشعبية العربية.

- وفي هذا السياق العام نفسه تأتي دراسة أحمد مرسي «مفهوم الشر في الأدب الشعبي»، المنشورة في كتابه: «الأدب الشعبي وثقافة المجتمع»، مكتبة الأسرة، 1999.

هناك نوع ثانٍ من الدراسات ركز على إحدى السير الشعبية العربية، على الرغم من تنوع المنهجية التي انطلق منها كل دارس. فبعضها ركز على دراسة العلاقة بين السير والتاريخ، مثل عبد الحميد يونس في دراستيه «الظاهر بيبرس/1946»، و«الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي/1950». ودراسات كل من:

- محمود الحنفي ذهني: سيرة عنترة/1960.

- غريب محمد غريب: سيرة حمزة البهلوان أو حمزة العرب/1969.

وبعضها الثاني اتخذ منحى مقارنًا، على نحو ما تأتي دراسة «الأميرة ذات الهمة» لـ «نبيلة إبراهيم»، ودراسة لويس عوض «أسطورة أوريست والملاحم العربية».

وقد أخذ بعضها الثالث منحى وصفيًا أو تلخيصيًا، على غرار دراسة شوقي عبد الحكيم: «سيرة بني هلال/1983»، وقد تأخذ منحى فنيًا لغويًا، على غرار دراسة الباحث الليبي علي محمد برهانة: «سيرة بني هلال: ظاهرة أدبية، دراسة أدبية لغوية مقارنة/1994»، وأخيرًا قد تبحث في كيفية تأليف النص السيري، على نحو ما تأتي دراسة فاروق خورشيد ومحمود ذهني: «فن كتابة السيرة الشعبية»، والتي يركزان فيها على سيرة عنترة بن شداد.

- محمد رجب النجار، البطل في الملاحم الشعبية العربية: قضاياه وملامحه الفنية، رسالة دكتوراه، إشراف د. حسين نصار، 1976، مخطوطة بمكتبة جامعة القاهرة.

تدرس هذه الأطروحة سيرنا الشعبية العربية، متوقفة عند أهم القضايا الاجتماعية والسياسية والدينية التي دافع عنها أبطالها. ويخصص النجار الفصل الخامس، وعنوانه: (البطل وقضايا التحول الاجتماعي: صراع الذات العامة بين القبلية والقومية)[44]، لدراسة السيرة الهلالية، مركزًا على النصوص المطبوعة دون الشفاهية.

- محمد رجب النجار، مدخل إلى التحليل البنيوي للسير الشعبية نظريًا وتطبيقيًا، مجلة قضايا وشهادات، دمشق، العدد (6)، شتاء 1993.

تسعى الدراسة إلى تطبيق المنهج البنيوي الشكلاني على السير الشعبية العربية عامة، متخذة من السيرة الهلالية نموذجًا للتطبيق العملي عليها (كدراسة حالة)، بالإضافة إلى استفادته من بعض الأدوات المنهجية الأخرى. واعتمادًا على ذلك فإنه يقسم السيرة إلى ثلاث بنى، هي: البنية الصغرى (تمثلها الحكاية البطولية)، والبنية الوسطى (مجموعة القصص البطولية)، والبنية الكبرى (السيرة). كما يقسم المراحل التي يمكن أن تمر بها أي سيرة شعبية إلى سبع مراحل، أسمى الواحدة منها «مرحلة ملحمية»، وهو مصطلح يوازي مصطلح «وحدة وظيفية» عند «بروب». يقوم - بعد ذلك المؤلف - بتطبيق هذا المنهج النظري على السيرة الهلالية، متوقفًا عند أهم الخصوصيات التي تميزت بها السيرة الهلالية، مثل خلوها من مرحلة الاعتراف القومي، نظرًا للصراعات الداخلية التي تعيشها القبيلة. وباستثناء هذه الخصوصية فإن الهلالية تمر بالمراحل الملحمية نفسها التي تمر بها السير العربية الأخرى[45].

- أحمد شمس الدين الحجاجي: مولد البطل في السيرة الشعبية، كتاب الهلال، أبريل 1990.

الكتاب عبارة عن محاولة لصياغة قانون عام للسيرة الهلالية، من خلال المحاور التالية: المصادر التي يتم الاعتماد عليها (شفاهية -مدونة)، ثم يتحدث المؤلف عن مرحلة المواليد، أهم المراحل التي يمر بها أبطال السير الشعبية العربية، وهي:

1. النبوءة أو قدر البطل.
2. الميلاد.
3. الغربة والاغتراب.
4. التعرف والاعتراف.

- ثم يلحق الحجاجي الكتاب بملحق يدون فيه مرحلة مواليد أبي زيد الهلالي برواية الراوي: عوض الله عبد الجليل (أسوان- إدفو) الحجز البحري/1979.

ويثير الكتاب مجموعة قضايا مهمة، على رأسها التفرقة بين مصطلحي «ملحمة» الغربي، و«سيرة» العربي، وكيف أن أولهما لا يصلح لأن يطلق على هذا النوع الأدبي الشعبي العربي، فالثاني هو المصطلح الملائم له.

- أحمد شمس الدين الحجاجي، النبوءة أو قدر البطل في السير الشعبية، مكتبة الدراسات الشعبية، أغسطس 2001.

والكتاب محاولة لتفصيل مرحلة مهمة من مراحل تكوين بطل السيرة الشعبية، وهي مرحلة النبوءة أو قدر البطل. وذلك في محاولة من المؤلف لاستكمال مشروعه العلمي -الذي بدأه مع مولد البطل، وقد تناول هذه المرحلة من خلال عدة زوايا، هي: المكان والزمان. يتوقف -بعدهما- عند وسائل النبوءة، وهي:

1. الرؤيا بأشكالها المختلفة.
2. الإلهام.
3. التنجيم.
4. قراءة الرمل.
5. الكتب القديمة.

ويلحق الحجاجي كتابه برواية شفاهية لمرحلة الميلاد للراوي عبد الظاهر بغدادي (الكرنك/الأقصر/1978).

- محمد حافظ دياب، إبداعية الأداء في السيرة الشعبية، جزءان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مكتبة الدراسات الشعبية، يوليو 1996.

والدراسة- التي تقع في جزأين- مهمة من زوايا عدة، سواء فيما أثارته من قضايا تخص السيرة الهلالية بوصفها نوعًا أدبيًا شعبيًا، أو قضايا تتعلق بمضمون السيرة، وكذلك على المستوى المنهجي الرصين، الذي بُنيت عليه الدراسة. فقط، يؤخذ عليها عدم إلحاقها لنصوص شفاهية مما قام المؤلف بجمعها، وتعرّض لبعضها في ثنايا الدراسة. وكان يمكن أن يستغني عن ذلك لو أن المؤلف كان قد أكثر من النصوص الشفاهية في الاستشهاد. غير أن افتقاد الدراسة لأي من هذين الأمرين، وإن أفقدها بعضًا من الأهمية، فإنه لم يفقدها قيمتها العلمية الكبرى لدارسي الهلالية.

- محمد حسن عبد الحافظ: روايات السيرة الهلالية في محافظة أسيوط: دراسة ميدانية، رسالة ماجستير، إشراف د. أحمد علي مرسي، مخطوطة بمكتبة جامعة القاهرة، 2004 [46].

والدراسة تأتي في جزأين. الأول هو الدراسة، التي تتكون من فصلين، يُخصص الأول لدراسة «السيرة الشعبية وقضايا النوع الأدبي». في حين يُخصص الثاني لـ«العمل الميداني: مراحله وأدواته ومشكلاته». أما الجزء الثاني، فيخصصه الباحث لملاحق النصوص الهلالية الشفاهية التي قام بجمعها من محافظة أسيوط. والدراسة مهمة على مستويات عدة، منها: مستوى تجربة الباحث الميدانية الثرية، وعلى مستوى ما تمكن الباحث من جمعه من روايات شفاهية للهلالية في قرى جنوب أسيوط، وكذلك على مستوى المنهجية الدقيقة التي انطلق منها الباحث وفي تطبيقه لها، وفيما انتهى إليه من نتائج ذات قيمة.

- عبد الرحمن الأبنودي: السيرة الهلالية.

هي محاولة من الأبنودي لجمع روايات السيرة الهلالية الشفاهية من محافظة سوهاج، من شاعرها «جابر أبو حسين». وتقع النصوص التي جمعها الأبنودي في خمسة أجزاء، حسب الطبعة التي صدرت عن دار أطلس للنشر، والتي أعيد نشرها معًا في مجلد واحد تبعه مجلدان آخران في مكتبة الأسرة. وتأتي هذه المحاولة على درجة من الأهمية، يتمثل بعضها فيما أثارته من اهتمام عند الشعب بهذه السيرة، وهي تذاع يوميًا على إذاعة الشعب، ثم مؤخرًا في إذاعة شمال الصعيد. الأمر الذي ساعد على تزايد شعبيتها، وأكسب شاعرها جابر أبو حسين شهرة وشعبية، مما أضفى على هذا اللون الفني أهمية بين جمهورها الأصلي، فاكتسبت بالتالي جمهورًا جديدًا. هذا بالإضافة إلى أهمية بعض دراسات الأبنودي عن السيرة



الهلالية، خاصة تلك التي عنوانها: «السيرة الهلالية بين الشاعر والراوي»، والتي صدّر بها أحد المجلدات.

ومن دراسات السيرة الهلالية دراسة مصطفى جاد عن الشخصية المساعدة في السير الشعبية العربية، ودراسة أحمد بهي الدين العساسي عن السيرة الهلالية في محافظة كفر الشيخ.

ومن الدراسات العربية التي اهتمت بدراسة الهلالية وجمع نصوصها الشفاهية، دراسة الباحث الليبي علي محمد برهانة: «سيرة بني هلال: ظاهرة أدبية: دراسة أدبية لغوية مقارنة». والدراسة تقع في ثلاثة أبواب، يدرس الأول المجتمع العربي دراسة تاريخية؛ مركزًا على موضوع القبائل العربية والفتوحات الإسلامية، خاصة قبيلتي بني هلال وبني سليم، ودورهما التاريخي. ويدرس الباب الثاني قبيلة بني هلال دراسة اجتماعية. أما الباب الثالث فيركز على الجانب الفني للسيرة، فيدرس الشعر والنثر، اللغة، التصوير، والجانب الموسيقي للشعر الهلالي، ثم يقارن بين ظواهر الشعر الشعبي الهلالي والشعر العربي الفصيح. هذا إلى جانب دراسة أحمد بهي الدين العساسي عن «السيرة الهلالية في دلتا مصر/ 2012»، ودراسة مصطفى جاد عن «الشخصية المساعدة للبطل في السير الشعبية/ 2007». هذا إلى جانب العديد من دراسات المستشرقين للأنواع الأدبية الشعبية العربية، والتي سبقت الإشارة إليها في الفصل الأول.

3) دراسة الأنواع الأدبية الشعبية والظواهر الفولكلورية الأخرى

رغم هذا الاهتمام الواضح من قبل الدارسين بالسير الشعبية والحكاية الشعبية، فإن هذا لا ينفي وجود دراسات تناولت أنواعًا أدبية شعبية أخرى، كتلك التي تناولت الأغنية الشعبية بفروعها المتنوعة، مثل: دراسة صفوت كمال «من فنون الغناء الشعبي/ 1994»، ومحمد حسين هلال في «الخطاب الأدبي للموال القصصي/ 2009»، ودرويش الأسيوطي في «أشكال العديد في صعيد مصر/ 2006»، و«أفراح الصعيد الشعبية (جزءان)/ 2013»، وعبدالحليم حنفي «المراثي الشعبية (العديد)/ 1997»، وكرم الأبنودي «فن الحزن/ 1996»، وأحمد توفيق في «أغنيات الفراق، تراث الحزن في صعيد مصر/ 2005»، وفارس خضر «ميراث الأسى: تصورات الموت في الوعي الشعبي/ 2009»، ومجدي شمس الدين «الأغنية الشعبية بين الدراسات الشرقية والغربية/ 2008»، وحامد أنور «أشكال الغناء في الشرقية/ 2008»، ومحمد حسن غان «أغاني الأفراح في الدلتا/ 2009»، ومحمد أمين عبد الصمد «وظائف الأغنية الشعبية في مجتمع درنة الليبية/ 2010»، ومسعود شومان في «موسوعة أغاني الأطفال/ 2008».

ومن الدراسات التي تناولت الشعر الشعبي: صلاح الراوي في «الشعر البدوي في مصر/ 2000»، ووصفي عطية حسن في «الأغنية الشعبية البدوية»، وهاني إبراهيم السيسي: «الشعر الشعبي في بادية الجبل الأخضر بليبيا»، وأيمن عبدالعظيم عبدالفضيل في «الشعر البدوي: دراسة ميدانية في محافظة الفيوم/ 2007»، والطحاوي سعود في «مجاريد العرب في الشرقية/2011»، ومسعود شومان في «مربعات ابن عروس/ 2000». ومنها ما تعرض لدراسة الأمثال الشعبية، مثل: إبراهيم أحمد شعلان في «موسوعة الأمثال الشعبية/ 1992»، وكتابه «الشعب المصري في أمثاله الشعبية/ 2008»، ومجدي شمس الدين في «بانوراما المثل الشعبي (جزءان)/2011»، ومحمد أمين عبد الصمد في «القيم في الأمثال الشعبية/ 2013». ومنها ما توقف لدراسة النوادر والنكات الشعبية مثل: محمد رجب النجار «جحا العربي/ 1990»، وإبراهيم أحمد شعلان في «النوادر الشعبية: دراسة تاريخية اجتماعية أدبية (جزءان)/ 2012». وهناك دراسات اهتمت بالفوازير والأحاجي مثل: دعاء مصطفى كامل في «الفوازير: دراسة ميدانية في الأدب الشعبي/ 2008»، وخطري عرابي أبوليفة في «الإلغاز في التراث العربي القديم/ 2008»، ومحمد رجب النجار في «فن الأحاجي والألغاز في التراث العربي- مدخل تاريخي أدبي فولكلوري/ 1985». وعبد الحميد حواس في خصائص النادرة الفكاهية في نوادر جحا/ 2005».

هذا إلى جانب وجود دراسات تعرضت لظاهرة ثقافية شعبية معينة، والتي منها: صلاح الراوي في « الجوانب الفولكلورية في كتاب حياة الحيوان الكبرى للدميري/ 1980»، وهشام عبد العزيز في «فولكلور النيل/2011»، وإبراهيم أحمد شعلان في «الجمل في أمثال العالم العربي، قديما وحديثا/ 2000»، وعائشة شكر في «موالد الأولياء والقديسين/2011»، وعمرو عبد العزيز في «الأساطير المتعلقة بمصر/ 2012»، و في «مصر والنيل بين الفولكلور والتاريخ/ 2009»، وجيهان حسن مصطفى في «الزواج والبيئة في منطقة الشلاتين/ 2009»، وعواطف سيد أحمد في «أبو حصيرة: مولد وصاحبه زائف/ 2012»[47].

المؤسسات الحكومية المهتمة بالثقافة الشعبية

يمثل تصنيف عبد الحميد حواس[48] للمؤسسات الثقافية المهتمة بالحقل الفولكلوري مهما- إلى حد كبير- في رصده هذه المؤسسات، وتصنيفها على نحو دقيق. فقد صنف حواس هذه المؤسسات إلى قسمين: مؤسسات حكومية، ومنظمات أهلية. وتنقسم المؤسسات الحكومية إلى أقسام ثلاثة، هي: مؤسسات رعائية ومؤسسات تعليمية ومؤسسات إعادة إنتاج. وبالنسبة إلى المؤسسات الرعائية، فمنها ما هو تابع لوزارة الثقافة، وقد حددها حواس في 6 مؤسسات، هي: لجنة الفنون الشعبية بالمجلس الأعلى للثقافة، والإدارة العامة لأطلس الفولكلور المصري بالهيئة العامة لقصور الثقافة، متاحف الحرف البيئية بالهيئة العامة لقصور الثقافة، وإدارة الدراسات بالبيت الفني للفنون الشعبية والاستعراضية، ومقتنيات بوكالة الغوري بالمركز القومي للفنون التشكيلية. ومن المؤسسات الرعائية ما هو غير تابع لوزارة الثقافة، مثل: لجنة الفنون الشعبية بالمجالس القومية المتخصصة. وقد شملت المؤسسات التعليمية كلا من: المعهد العالي للفنون الشعبية بأكاديمية الفنون، مقرر الأدب الشعبي بكليات الآداب بجامعة القاهرة وبعض الجامعات المصرية، مقرر الأنثروبولوجيا أو الفولكلور ببعض أقسام الاجتماع بالجامعات المصرية، والدورات التدريبية التي تتم في مراكز إعداد الأخصائيين الثقافيين التابع للهيئة العامة لقصور الثقافة. وتشمل مؤسسات إعادة الإنتاج البيت الفني للفنون الشعبية والاستعراضية، والإدارة العامة للفنون الشعبية بالهيئة العامة لقصور الثقافة، مركز الحرف التقليدية بوكالة الغوري التابع للمركز القومي للفنون التشكيلية، ومراكز الحرف البيئية بالهيئة العامة لقصور الثقافة، وإدارة العلاقات الثقافية الخارجية بوزارة الثقافة، وصندوق التنمية الثقافية بوزارة الثقافة. وتنبغي الإشارة هنا إلى أن عبد الحواس لم يشر إلى المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، الذي ينتمي إلى المؤسسات الرعائية التابعة لوزارة الثقافة، في حين أنه صنف سلسلة الدراسات الشعبية بالهيئة العامة لقصور الثقافة على أنها غير

تابعة لوزارة الثقافة، في حين أنها تابعة لها. كما لم يشر هذا القسم إلى بعض المؤسسات وسلاسل نشر الكتب الحديثة، مثل سلسلة الثقافة الشعبية بالهيئة العامة للكتاب التي تأسست عام 2012، والتي نصنفها في باب المؤسسات الحكومية الرعائية التابعة للمؤسسات الحكومية. هذا إلى جانب اهتمام مراكز ومؤسسات ثقافية وعلمية حكومية أخرى، تأتي المأثورات الشعبية بوصفها أحد اهتماماتها، مثل: مركز ثقافة الطفل، ومركز البحوث والدراسات الاجتماعية، التابع لجامعة القاهرة، والذي أنجز مشروع «التراث والثقافة الشعبية والتغير الاجتماعي»، ومشروع «توثيق الإنتاج العربي في علم الفولكلور». وكذلك المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية الذي أُنشئ عام 1955، وأُعيد تنظيمه بقرار جمهوري عام 1959. وقد أنجز المركز العديد من المشروعات الخاصة بالفولكلور كأدلة العمل الميداني، وإعداد أول بيليوجرافيا عربية لمصادر المادة الشعبية، وتأسيس مشروع أطلس الفولكلور[49].

أما القسم الثاني من المؤسسات المهتمة بالمأثورات الشعبية فهي المنظمات الأهلية، وقد حصرها حواس في ثلاث، هي: الجمعيات، مثل: الجمعية المصرية للمأثورات الشعبية/ 2000، وجمعيات أهلية سابقة في الستينيات مثل: الجمعية المصرية لمحبي التراث الشعبي، وفي السبعينيات مثل: الجمعية المصرية للفنون الشعبية. والمحلات التسجيلية، والفرق الشعبية غير الحكومية، التي تقوم بإحياء الأفراح والمناسبات الاجتماعية والدينية المختلفة. وسنكتفي- الآن- بإشارات سريعة إلى بعض هذه المؤسسات.

يعد النصف الثاني من القرن العشرين بداية مشهد جديد في توجه الحكومة المصرية، عبر مؤسساتها الثقافية، بالالتفات نحو الاهتمام بالثقافة الشعبية، بتأسيس بعض المعاهد والمراكز البحثية والمؤسسات الثقافية، أو بإعادة توجيه المؤسسات الثقافية المعروفة قبل تلك الفترة، لكي يكون جمع الموروثات الشعبية وتوثيقها ودراستها أحد اهتماماتها المنوطة بها. ولقد استمر مثل هذا الاهتمام- وإن كان على استحياء تارة، أو بجهود فردية تارة أخرى- طيلة العقود التالية. فجهازا «الجامعة الشعبية»- التي أنشئت عام 1945- و«جامعة الثقافة الحرة»- التي استمرت حتى عام 1958- كانا جهازين مستقلين ولم يقوما بالدور المنوط بهما، أو بمعنى أدق لم يتم توجيههما- منذ البداية- نحو المبدعين الشعبيين وإبداعاتهم، وقد تم نقل تبعيتهما إلى وزارة الثقافة والإرشاد القومي عام 1958، العام الذي شهد إنشاء هذه الوزارة. ولعل من أول المراكز المعنية بالمأثورات الشعبية جمعا وتوثيقا وتصنيفا وأهمها التي أنشئت خلال هذه الفترة كان مركز الفنون الشعبية الذي تأسس عام 1957، والذي نص صراحة في تحديد مهمته على أهمية تسجيل التراث الشعبي وأرشفته. غير أن هذا المركز الذي شهد عصرا ذهبيا منذ نشأته، خاصة في عام 1958؛ إذ شهد أول عملية جمع ميداني، وطيلة الستينيات والسبعينيات وجزء من الثمانينيات، سواء من خلال احتفاء الدولة به، وتسخير بعض الإمكانيات له، ومن خلال من التحق به من الباحثين والدارسين، وممن تولوا إدارته، مما انعكس على رحلاته الميدانية وما تضمنه طيلة هذه الفترة من تسجيلات نادرة للموروثات الشعبية المهمة والنادرة المجموعة، فإنه خلال العقود الثلاثة الأخيرة، خاصة عقدي التسعينيات والعقد الأول من هذا القرن، يشهد تراجعا ملحوظا، للدرجة التي لا يشعر باحثو المأثورات الشعبية بوجوده، كما أن هناك أخطارا تتهدد المواد الشعبية التي جمعها جيل الرواد، والتي تمثل كنوزا، خاصة ما عفي منها ولم يعد موجودا إذا حاولنا جمعه ثانية. وقد أصبح هذا المركز تابعا للمعهد العالي للفنون الشعبية بعد إنشائه عام 1981.

ويخصص المجلس الأعلى للثقافة لجنة الفنون الشعبية؛ للاهتمام بهذا المجال، سواء بالتخطيط للنهوض بمجال المأثورات الشعبية، أو بعقد الملتقيات والمؤتمرات العلمية، أو بإقامة المهرجات الشعبية. أي مناقشة كل ما يخص مجال الفنون الشعبية.

المعهد العالي للفنون الشعبية: أنشئ عام 1981، وهو معهد تابع لأكاديمية الفنون.. ويهتم المعهد بتخريج باحثين متخصصين في دراسة المأثورات الشعبية، كما أنه يمنح خريجيه درجات علمية في التخصص، وهي الدبلوم والماجستير والدكتوراه في مجالات الفولكلور المختلفة. وصار مركز الفنون الشعبية تابعا للمعهد.

هذا على مستوى المراكز والمعاهد التي تُعنى بجمع المأثورات الشعبية، أما على مستوى المؤسسات الثقافية التي تهتم بعقد ملتقيات ومهرجانات ثقافية شعبية، ففي عام 1988 تم إنشاء صندوق التنمية الثقافية[50]. وقد أدخل هذا الجهاز ضمن أنشطته محاولة دعم الفنانين الشعبيين ورعايتهم من خلال ما يلي:

- إقامة حفلات فنية في بعض البيوت الأثرية، مثل بيت الهراوي وبيت السحيمي، وفي مراكز الإبداع. ومن ذلك ما قدمته من احتفالات في شهر رمضان على مدار عدة سنوات بدعوة فرق السير الشعبية، فرقة السيد الضوي بتقديم الشاعر عبد الرحمن الأبنودي، وما يقدمه بيت السحيمي منذ عدة سنوات من عروض لفنون خيال الظل والقره قوز من إعداد وإخراج الدكتور نبيل بهجت.
- تدريب عدد من الفنانين الشعبيين صغار السن على تعلم الغناء والعزف على الآلات الشعبية بإشراف مؤدين كبار السن.
- دعم بعض الفرق الشعبية التابعة للهيئة العامة لقصور الثقافة، ومشاركتها في بعض المهرجانات الدولية لتمثيل مصر فيها.

1) المركز الثقافي القومي (الأوبرا):

فمع افتتاح الأوبرا في مبناها الجديد عام 1988، اهتمت بالإسهام في الاهتمام بالمأثورات الشعبية من خلال تقديم عروض لبعض الفنون الأدبية الشعبية، مثل السيرة الهلالية والإنشاد الديني وفن الموال، من خلال إقامة عدد من المناسبات والمهرجات، كتلك المرتبطة بشهر رمضان، وبعض المهرجانات الصيفية ومهرجان القلعة. وتحتفظ الأوبرا في المكتبة السمعية والبصرية بتسجيلات للعروض التي تمت بمسارح الأوبرا منذ عام 1990، والتي من بينها تسجيلات لشعراء السيرة الهلالية الشعبيين مثل: عزت القناوي وسيد الضوي ومحمد اليمني[51].

2) الهيئة العامة لقصور الثقافة:

صدر القرار الجمهوري رقم 63 لعام 1989 الذي يقضي بإنشاء الهيئة العامة لقصور الثقافة، وكان من بين الاهتمامات التي أخذها على عاتقه الاهتمام بمجال المأثورات الشعبية من خلال «دراسة الفن الشعبي بمدلوله الواسع من أدب ومأثورات شعبية زخرفية، وفنون صناعية شعبية وغناء ورقص وموسيقى في كل بيئة، والإشراف الفني على فرق الفنون الشعبية بالمحافظات»[52]. كما صدر القرار رقم 200 لعام 1991 بإقرار إدارة عامة للفنون الشعبية، تتبعها مجموعة من الإدارات، وقد تحددت مهام هذه الإدارة فيما يلي:

- الإشراف على إقامة العروض الشعبية والمهرجانات المحلية والإقليمية والدولية.
- اكتشاف المواهب الفنية والشعبية، ورعايتها عن طريق صقلها في مواقعها.
- العمل على جمع التراث الشعبي وإحياء السير والملاحم الشعبية.
- إقامة المؤتمرات الخاصة بالفنون الشعبية[53].

3) الإدارة العامة لأطلس المأثورات الشعبية المصرية:

مؤسسة ثقافية تابعة للهيئة العامة لقصور الثقافة بوزارة الثقافة المصرية، أصدر السيد حسين مهران، رئيس هيئة قصور الثقافة آنذاك، القرار رقم 293 في 18 يناير 1990 بتشكيل لجنة علمية متخصصة لجمع عناصر الثقافة الشعبية وتوثيقها، وعرضها- مطبوعة- على خرائط ممثلة لربوع جمهورية مصر العربية، فيما يُعرف بأطلس المأثورات الشعبية المصرية. ويهتم الأطلس بجمع المأثورات الشعبية المصرية، وتقديم خريطة ثقافية بمواقع هذه المأثورات ومواطن انتشارها وفق دليل جمع ميداني تشرف عليه لجنة علمية من أساتذة الفولكلور

المتخصصين بغرض إنشاء أطالس متخصصة في عدة موضوعات كالخبز والموسيقى والآلات الزراعية وغيرها. وتشتمل وثيقة قرار إنشاء الأطلس على أهداف علمية واجتماعية، يسعى الأطلس إلى تحقيقها. تتمثل الأهداف العلمية للأطلس فيما يلي:

- تتبع واكتشاف المراحل التاريخية المختلفة التي شكلت الثقافة المصرية.
- تحديد سمات الأقاليم الثقافية المختلفة التي تجمعها الثقافة المصرية في إطار كلي مترابط.
- اكتشاف ورصد العلاقات الأساسية القائمة بين الثقافة المصرية والثقافات المجاورة[54].

وقد اهتمت هذه الإدارة – خلال الأعوام الماضية– بجمع بعض هذه المأثورات المتعلقة ببعض المظاهر الثقافية الشعبية المصرية، مثل: الاحتفالات الشعبية، واحتفالات الموالد والقديسين، والحرف والصناعات التقليدية. وقد صدر مجلدان من أطلس المأثورات الشعبية حتى الآن. ففي عام 2006 صدر الجزء الأول من أطلس المأثورات الشعبية المصرية بعنوان «الخبز». وفي العام التالي 2007، صدر الجزء الثاني منه بعنوان «آلات الموسيقا الشعبية». ويجري الآن الإعداد لأجزاء تالية من الأطلس تحمل عناوين «أطلس الفخار»، و«أطلس الكليم»، و«أطلس الأزياء الشعبية». والملاحظ على عناوين ما صدر من أطلس المأثورات الشعبية المصرية، وعناوين ما يتم إعداده منها، أنها تتسم بالتنوع في المادة التي تتناولها، دون الاقتصار على أحد أشكال المأثورات الشعبية المصرية دون غيرها. ولعل في هذا التنوع ما يخدم جزءا مهما من هويتنا الثقافية خاصة، وهويتنا المصرية على وجه العموم. تأتي أهمية الدور الذي تلعبه مؤسسة «أطلس المأثورات الشعبية المصرية» في سعيها إلى جمع بعض أشكال مأثوراتنا الشعبية وتوثيقها؛ لنحافظ بها على جزء أساسي من هويتنا الثقافية، كما نحفظ بها حقوق الملكية الفكرية، قبل أن تلتهم إسرائيل معظم مخزوننا الشعبي وتنسبه إليها، بجمعه وتوثيقه.

4) الأرشيف القومي للمأثورات الشعبية:

كان إنشاء أرشيف قومي للفنون الشعبية المصرية لكي ينهض بمهام جمع المأثورات الشعبية المصرية وتوثيقها يعد حلما شغل بال الأساتذة رواد دراسة الأدب الشعبي في مصر، سهير القلماوي وعبد الحميد يونس وعبد العزيز الأهواني وأحمد رشدي صالح. وقد بدأت الفكرة تشغل بالهم من خمسينيات القرن الماضي. وكانت البداية في عام 1957 بإنشاء مركز الفنون الشعبية ولجنة الفنون الشعبية بالمجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية. ومع إنشاء المركز بدأت تنشط حركة جمع المأثورات الشعبية وتوثيقها ومحاولات تصنيفها. وقد ورث الجيل الثاني / تلامذة الرواد من دراسي المأثورات الشعبية المصرية (أحمد مرسي وأسعد نديم وعبد الحميد حواس ومحمد الجوهري وصفوت كمال) هذا الحلم. ومع بداية القرن الحادي والعشرين، وتحديدا عام 2000 يتم إنشاء الجمعية المصرية للمأثورات الشعبية، بوصفها جمعية أهلية تضم المهتمين بهذا الحقل. وقد جعلت هذه الجمعية أحد أهم أهدافها هو إنشاء أرشيف قومي للمأثورات الشعبية. وتمكنت – أخيرا – من تحقيق هذا الحلم عام 2006، بعد الحصول على منحة من الصندوق العربي للإنماء الاقتصادي والاجتماعي، وبعد الحصول على موافقة وزير الثقافة بتخصيص جزء من بيت الخرزاتي، المجاور لبيت السحيمي بالجمالية، ليكون مقرا لإنشاء الأرشيف القومي للمأثورات الشعبية. وقد أتاحت المنحة البدء في بناء القاعدة الأساسية للمشروع بتوفير أحدث أجهزة الجمع والتسجيل والتصوير، وأجهزة الحاسب الآلي، وكذلك تدريب شباب الباحثين على عمليات الجمع والتسجيل والتوثيق. ويبلغ عدد هؤلاء الباحثين المتدربين 40 باحثا، ويشرف على المشروع، ويشارك فيه 15 أستاذا وخبيرا متخصصا[55].

5) الجمعية المصرية للمأثورات الشعبية:

تأسست الجمعية المصرية للمأثورات الشعبية في عام 2000، مشهرة برقم 1434-12-4-2000م بوزارة الشئون الاجتماعية – التي تقوم الجمعية بإعداد برنامج سنوي للموسم الثقافي بمقر الجمعية يتناول موضوعات الأنشطة الثقافية والعلمية والأبحاث

في مجال المأثورات الشعبية وذلك بالتعاون مع المتخصصين في مجال المأثورات الشعبية بالجامعات المصرية وأكاديمية الفنون.

الأهداف:

- جمع وتصنيف ودراسة المأثورات الشعبية بجميع أنواعها بغرض الحفاظ عليها وحمايتها. عقد المؤتمرات والندوات ونشر الدراسات المتخصصة في هذا المجال.
- تبادل الخبرات بينها وبين الجمعيات الأخرى في نفس المجال.
- إصدار دوريات ومجلات ونشرات ومصنفات فنية.
- عقد دورات تدريبية وورش عمل في نفس المجال.
- الاهتمام بالحرف والصناعات الشعبية والعمل على تنميتها.
- إقامة المعارض والحفلات الفنية.
- مساعدة أعضاء الجمعية الذين يقومون بدراسات ميدانية في مجال المأثورات الشعبية تحت إشراف مجلس إدارة الجمعية[56].

6) المركز القومي لتوثيق التراث الحضاري والطبيعي:

فقد أنشئ المركز عام 1999 تابعا لوزارة الاتصالات، ثم انضم إلى مكتبة الإسكندرية عام 2002، وممول من وزارة الاتصالات. ويضم المركز العديد من الأقسام كالموسيقى والآثار والمحميات الطبيعية والعمارة والتراث الشعبي.

وفي قسم التراث الشعبي يضطلع المركز بمهمة توثيق تقاليد الحياة اليومية التي تشكل تاريخياً التراث الشعبي المصري يهدف التناول المنهجي الذي يتبناه المركز في عملية تحقيق قاعدة البيانات، إلى بناء المادة العلمية المرئية والمسموعة الموضوعية الأشمل. وتصمَّم مكتبة قاعدة البيانات بحيث تضم مجموعة مرتبة تغطي المقالات الإثنولوجية (القبلية مثلا) والتحليلية، وكذلك الموضوعات الشائعة كتلك التي تتعلق بالأعياد التقليدية والاحتفالات والحكايات والأمثلة الشعبية ودورات الحياة والتقاليد المحلية والأساطير والعادات والأنشطة اليومية والاعتقاد في الأولياء والتقاليد المعمارية والزراعية والموسيقى الشائعة المحببة والفنون والحرف والخرافات الشعبية والموسيقى الشعبية والرقص الشعبي فضلاً عن الأزياء الوطنية والحلي من كافة أنحاء مصر: من مصادرها البدوية والصحراوية والريفية والحضرية. وسوف تشمل قاعدة البيانات كذلك صوراً إيضاحية مبهرة، تتيح خبرة متعددة الوسائط حقا بهذا التراث الشعبي (الفولكلوري) المصري. وقد صدر عن المركز أول معجم للغة الحياة اليومية عام 2007[57].

7) المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية:

تقوم إدارة الفنون الشعبية بالمركز بتوثيق الحياة الثقافية الفنية فيما يختص بمجال الفنون الشعبية عن طريق رصد كل ما يكتب في الصحف والجرائد حول العروض الشعبية. وقد تطور العمل في هذه الإدارة مؤخرا- بفضل جهود الباحث الفولكلوري محمد أمين عبد الصمد بالمركز- حيث أصدرت دورية غير منتظمة في الفولكلور بعنوان: «فنون الفرجة»، كما اهتمت بنشر مجموعة دراسات متخصصة حول المأثورات الشعبية[58].

8) مركز دراسات التراث الشعبي، كلية الآداب، جامعة القاهرة:

حيث أصدر د. جابر نصار، رئيس جامعة القاهرة الأسبق، قرار عام 2015، بإنشاء المركز للاهتمام بالإبداعات الشعبية المختلفة، والدعوة إلى ضرورة جمعها وتوثيقها ودراستها. وعقد المركز العديد من الأنشطة الثقافية والعلمية، من بينها تنظيم الملتقى الدولي الأول للتراث الثقافي، بعنوان «الأدب الشعبي والدراسات البينية»، في الفترة 23 – 25 أكتوبر 2018، والمؤتمر كان بالتعاون بين المركز والمجلس الأعلى للثقافة.

هذا عن المؤسسات الثقافية الحكومية والأهلية التي تهتم بدراسة المأثورات الشعبية المصرية، جمعا وتصنيفا وأرشفة ودراسة. وإلى جانب ذلك يوجد اهتمام من قبل المؤسسات الثقافية الحكومية بنشر دراسات الأدب الشعبي خاصة،

والمأثورات الشعبية عامة. فإلى جانب ما يصدر عن المركز القومي للموسيقى والمسرح والفنون الشعبية من إصدارات متعلقة بالمأثورات الشعبية في مجالات متعددة، نجد أول مجلة متخصصة في نشر دراسات المأثورات الشعبية مصريا وعربيا، وهي مجلة «الفنون الشعبية» التي صدرت عام **1965**، عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، ورأس تحريرها د. عبد الحميد يونس، ولكنها توقفت فترة عن الصدور، ولكن عقد الثمانينيات، وتحديدا عام **1988**، يشهد عودتها مرة أخرى إلى الحياة الثقافية لتغطي النشر في هذا المجال المهم. وذلك بعد ان أصبح رئيس تحريرها د. أحمد مرسي، تقديرا للدور الكبير الذي قام به من أجل إعادتها إلى الحياة، وكذلك تقديره لدوره فيما يبذله من أجل استمراريتها وتجويد منتجها شكلا ومضمونا.

سلسلة الدراسات الشعبية، الصادرة عن الهيئة العامة لقصور الثقافة:

- صدرت أولى أعدادها في بدايات تسعينيات القرن العشرين، ورأس تحريرها الأديب الكبير خيري شلبي، والذي خص كل عدد من أعدادها بمقدمة علمية بأسلوب أدبي حول الدراسة المنشورة وصاحبها. وقد آلت رئاسة تحرير السلسلة – عقب وفاة خيري شلبي عام **2011** – إلى د. سميح شعلان، الأستاذ بالمعهد العالي للفنون الشعبية بأكاديمية الفنون، وعميد المعهد سابقا، ثم الشاعر مسعود شومان. وصدر من مطبوعات السلسلة حتى الآن اكثر من **170** كتابا.
- سلسلة الثقافة الشعبية، الصادرة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب.

وهي تعد أحدث السلاسل المتخصصة في مجال المأثورات الشعبية، فقد أصدر د. أحمد مجاهد، الرئيس السابق لمجلس إدارة الهيئة المصرية العامة للكتاب قراره بإنشاء سلسلة الثقافة الشعبية برئاسة تحرير خالد أبو الليل، في سبتمبر **2011**. وقد صدر من السلسلة – حتى الآن – حوالي أربعين كتابا.

وتهدف السلسلة إلى تحقيق عدد من الأهداف، يمكن إجمال بعضها فيما يلي:

- الاهتمام بدراسات الباحثين الشباب في هذا المجال، ممن لم تسمح لهم الظروف بنشر دراساتهم في السلاسل الأخرى. وبذلك تصبح هذه السلسلة تعبيرا حيا عن الباحثين الشباب وعن أفكارهم ورؤاهم الجديدة.
- نشر الدراسات الأكاديمية التي تمت إجازتها في المعاهد والكليات التي تدرس الفنون الشعبية في جنباتها؛ إذ تعج مكتبات المعاهد والكليات المتخصصة بالكثير من الدراسات المتخصصة في مجال الفنون الشعبية، التي مر عليها وقت طويل دون أن تلقى من يهتم بها أو بنشرها؛ إذ ظلت حبيسة أدراج المكتبات. من هنا تأتي أهمية هذه السلسلة التي تقوم على نبش هذه المكتبات لاستخراج هذه الدراسات المهمشة، وإلقاء الضوء عليها ونشر ما يستحق منها النشر، بعد إعادة تحريرها لتناسب نشرها في كتاب للقارىء العام، وذلك بعد إنهاء الإجراءات القانونية مع المؤلفين أو ورثتهم.
- نشر كتاب من الكتب العُمد في هذا المجال، التي قام بتأليفها أحد رواد دارسي المأثورات الشعبية العربية، أو نشر أحد الكتب التراثية التي تتصل بهذا المجال. وذلك على خلاف السلاسل الأخرى، التي انصب الاهتمام فيها على دراسات الرواد.
- الاهتمام بنشر الكتب المترجمة المهمة في هذا المجال، التي تقدم أطرا نظرية ومناهج نقدية جديدة في هذا المجال، وهو ما لم يلتفت إليه أحد.
- أن يتم تخصيص أعداد من هذه السلسلة -على نحو دوري- لتغطية كافة جوانب المأثورات الشعبية العربية، ما بين العادات والتقاليد والمعتقدات والحرف والسلوكيات الشعبية وغيرها.

- أن يتم في كل عام توجيه الدعوة إلى واحد من كبار المتخصصين في المجال لتقديم دراسة في السلسلة جديدة كل الجدة، لم يسبق نشرها.
- إيمانا منا بأن الجذور الشعبية هي أكبر عوامل اللقاء بين المجتمعات والدول العربية والتواصل بينها، فإن السلسلة تسعى إلى نشر ما يدعم هذه الحقيقة، والأمر نفسه فيما يدعم وحدة المجتمع المصري. لذلك ستهتم السلسلة بالتواصل مع الدارسين العرب ونشر أهم دراساتهم في السلسلة.
- الاهتمام بنشر النصوص والدراسات الميدانية التي انصبت على دراسة الواقع المصري في شتى المناطق الجغرافية، وفي مختلف المجالات المعرفية الفولكلورية، مثل الأدب الشعبي والحرف والعادات والتقاليد والسلوكيات والمعارف الشعبية.

الهوامش

1. د. سعيد يقطين: الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، مرجع سابق، ص 86، 87.
2. د. سعيد يقطين: المرجع السابق، ص 98.
3. د. ضياء عبد الله خميس الكعبي: جدلية الشعبي والنخبوي في الثقافة العربية، مجلة الثقافة الشعبية، البحرين، السنة السادسة، العدد 23، خريف 2013، ص 49، 50.
4. أحمد رشدي صالح: فنون الأدب الشعبي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، 1997، ص 51.
5. د. أحمد أمين: قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية، المرجع السابق، ص 11.
6. أحمد رشدي صالح: فنون الأدب الشعبي، القاهرة، المرجع السابق، ص 51.
7. للمزيد يمكن الرجوع إلى:
- حيرم الغمراوي، أدب الشعب، طبع بمطابع جريدة المصري، (د. ت).
8. د. محمد الجوهري: موسوعة التراث الشعبي العربي، المجلد الأول، علم الفولكلور: المفاهيم والنظريات والمناهج، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة الدراسات الشعبية، القاهرة، العدد (143)، 2012، ص 50.
9. يمكن الرجوع للحوار كاملا في:
- صفحة الأدب بإشراف عبد الرحمن الخميسي، الجمهورية، الأحد الموافق 8 سبتمبر عام 1957.
10. د. محمد الجوهري: موسوعة التراث الشعبي العربي، المجلد الرابع، الأدب الشعبي، مرجع سبق ذكره، ص 42، 43.
11. أفدنا - إلى حد كبير - من الموقع الرسمي للدكتور محمد الجوهري.
- http://www.mgohary.net/
12. د. سعيد المصري: إعادة إنتاج التراث الشعبي: كيف يتشبّث الفقراء بالحياة في ظل النُدرة، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، الطبعة الأولى، 2011.
13. د. سيد البحراوي: الرواية العربية والأدب الشعبي، من كتاب «الحكي الشعبي بين التراث المنطوق والأدب المكتوب»، من أعمال المؤتمر الدولي السابع لقسم اللغة الفرنسية بآداب القاهرة، في الفترة 28 – 30 مارس 2009، دار العين للنشر، 2009، ص 233.
14. د. عبد الفتاح كيليطو: المقامات: السرد والأنساق الثقافية، المغرب، دار توبقال للنشر، الطبعة الثانية، 2001.
15. د. عبد الفتاح كيليطو: الحكاية والتأويل، دراسات في السرد العربي، المغرب، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى، 1988.
16. د.سعيد يقطين: الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، الدار البيضاء، المغرب، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 1997.
17. د. سعيد يقطين: ذخيرة العجائب العربية: سيف بن ذي يزن، الدار البيضاء، المغرب، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 1994.
18. د. سعيد يقطين: قال الراوي: البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، الدار البيضاء، المغرب، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 1997.


1

أغاني الحكيم «شَرْقَه»..ترنيمة الإله «شَرْقَن»

في العلاقة بين الموروث الشفاهي الزراعي في اليمن وأدب ما قبل إسلامي

أ. أحمد الطرس العرامي ، كاتب من اليمن

تمثل الذاكرة الشفاهية وسيطاً أساسياً من وسائط المعرفة، وقد اعتمدت عليها المجتمعات الإنسانية الأولى في حفظ وتداول وتناقل معارفها وثقافتها وخبراتها، عوضاً عن كون أقدم نماذج الأدب الإنساني، كانت شفاهيةً في مختلف الثقافات، قبل اختراع الكتابة، كما هو الحال في حضارات جنوب شبه الجزيرة العربية، التي اعتمدت مجتمعاتها، مثل كل المجتمعات الشرقية القديمة، على ذاكرتها الشفاهية بالرغم من أن تاريخ الكتابة في اليمن القديم، فيما يعرف بخط المسند، يعود إلى حوالي القرن العاشر ق.م، قبل أن يتوقف في القرن السادس الميلادي، ليحل نظام الكتابة العربية المعروف الآن، محل خط المسند، تزامناً مع إحلال العربية الشمالية (لغة وسط شبه الجزيرة العربية المعروفة بالفصحى) محل العربية الجنوبية، إلا أن الذاكرة الشفاهية ظلت وسيطاً أساسياً في الثقافة لأجيال متعاقبة من البشر شهدت ثقافتها ولغتها التحولات تلو التحولات، ومع ذلك، فقد ظلت مشدودةً إلى ماضيها، هذا ما يظهر في خصوصية اللغة المحكية وبعض الظواهر الفولكلورية والموروث غير المادي مما أثبت صلته

بثقافة اليمن القديم، وبقي حياً قروناً من الأزمنة دون أن يطاله الكثير من النسيان، فماذا لو أضفنا إلى ذلك أن ثمة أدباً عرف في اليمن القديم ما يزال حياً بشكل من الأشكال في الثقافة الشفاهية الزراعية، في واقع الحال، هذا ما ينبغي علينا مقاربته في هذه الصحفات من خلال حالة نموذجية، ليست سوى جزء من ظواهر أوسع درسها كاتب هذه السطور في مشروع كتابٍ، له حيثياته ومنطلقاته وآلياته الخاصة ومادته المتنوعة، وأما معالجة الظاهرة النموذجية هنا فتنطلق مقاربتها من تساؤلٍ محوري من قبيل:

هل يمكن القول إن ثمة «ملاحم/ترانيم-أدبية-دينية- زراعية» عرفت في اليمن القديم، وبقيت حيةً وفاعلةً في الثقافة الشفاهية على هيئة أمثال وحكم وأغاني عمل؟ وفي المقابل: هل يمكن القول إن ثمة «آلهة أسطورية زراعية- أنصاف آلهة أو أنبياء أسطوريين زراعيين»، عرفوا في اليمن القديم، ثم أنهم ما يزالون أحياءً في الثقافة الشفاهية لكن في هيئة حكماء فلاحين؟

في أرياف بعض مناطق اليمن (مثل يافع والبيضاء ومارب) حيث الحياة إلى وقت قريب، أبعد عن التأثير التقني والمعرفي، وحيث اقتصاد المجتمع، مثل معظم الأرياف اليمنية، ما زال يعتمد على الزراعة التي تمارس بالتأكيد وفقاً لتقنيات ووسائل تقليدية وبدائية متوارثة؛ في هذه الأرياف وضمن ثقافة فلاحيها الشفاهية، تشتهر أسطورة حكيم شعبي «فلاح» يدعى «شَرْقَه»، ليس ثمة حكاية محددة حوله، ولا شيء مؤكد أو شبه مؤكد عن حياته وشخصيته، ومعرفة بعض الفلاحين به تكاد لا تتجاوز اسمه الأول إلى اسم أبيه، بينما هو عند البعض الآخر «شَرْقَه بن أحمد»، لكن هؤلاء أيضاً لا يذهبون بنسبه أبعد من اسمه الثاني، وأما حضوره فسوف يتمثل في أغانٍ منسوبة إليه ترتبط على نحو «جوهري» بأعمال السقاية والسناوة «رفع الماء من الآبار» إذ (يرددها المزارعون أثناء عملية السقي «السناة» بأصوات وألحان مؤثرة ترفع من هممهم وتحفزهم لمزيد من العمل في مختلف الظروف في الحر والقر)[1]، وهي ذات بناء صيغي إيقاعي يتسق مع طبيعة اللحن (الذي تردد به هذه الأقوال أثناء العمل من قبل المزارعين الذين يقفون على حافة البئر لاستلام الدلو عند وصولها ممتلئة بالماء أو أولئك الذين يحثون الخطى بعد الضمد في «المجلاب» نزولاً وصعوداً)[2]، ومن أمثلتها:

- ويش اخرجك يا الماء من قعر البير؟

  قال: الله أخرجني والاحبال والدلي[3].

- الماء ملك من سيّر الماء سار له[4].

- دلو العشي دلوين والصبح أربعةْ[5].

- ذراع بالمجلاب قامةْ بالبير[6].

- قامةْ من الماء خير من قامةْ ذهب

  يوم الذهب يكمل ولا الماء يكملي[7].

  ثوري مع ثـورك أمانة واشريك.

وينشد كلٌّ منها أو يستحضر بشكل مستقل ويرتبط اسم الحكيم بها إما ضمنياً.. أو بشكل صريح عبر لازمة تفتتح بها بعضها مثل:

- يقول شَرْقَه خيرة اليوم اوله[8].

- شَرْقَه يقول الأرض تدعي وا قوي.

ومع ذلك فإنها في مجملها تتصل بالخبرتين العملية والاجتماعية في هذا المجتمع الزراعي، أي لا تتضمن موضوعةً تتصلُ بحياته الشخصية أو من منظوره الذاتي، وإن بدت بعضها كذلك، مثل:

- شَرْقَه بتول السقي وابنه عسكري.

ويظهر فيها أن الحكيم قد عمل في تلك الآبار، وهو معنى قوله «بتول السقي» أي أن عمله يتمثل في رفع الماء من البئر من خلال «الثيران» لأن من يعمل خلف الثيران يدعى (بتول) وأما (بتول السقي) فبمثابة تحديد أكثر دقةً لمهنته المرتبطة بها أقواله التي يرى الناس أنها ناتجة عن خبرته في هذه المهنة. وسوى هذا سوف نعرف أن له ابناً


2

«عسكرياً»، مثلما سوف نعرف من نص آخر أن له زوجةً، لكننا لا نعرف عنه ولا عنهما أكثر من هذا، لأن ذلك لا يرد في النصوص التي يتناقلها الفلاحون شفاهاً وبالتواتر جيلاً عن جيل، والتي تعد المرجعية الوحيدة عن الحكيم وشخصيته، ويظهر من خلالها (أنه نشأ وتربى في منطقة الحد-يافع وهي المنطقة المعروفة تاريخيا بالعناق وتشتهر بسعة الأراضي الزراعية وتكثر فيها الآبار التي تسقي المزروعات)[9]، وإن لم يكن هناك دليل قطعي على نشأته في هذه المنطقة بالتحديد، ففي حين يحيا كظاهرة شفاهية في خارطة أوسع بقليل، فإن (الحد-يافع) هي أبرز مناطق شهرته.

ويكفي ذلك لتوضيح مدى كون هذا الحكيم غير معروفٍ من حيث حياته وتاريخيته، فهو حاضر في الثقافة الشعبية كواحد من أولئك الحكماء الذين نعرفهم في مختلف الثقافات الشفاهية (والذين يناط بهم حفظ ما قد حصلته المجتمعات الشفاهية من معرفةٍ على مر الأجيال ويقدرهم المجتمع تقديراً عالياً لذلك)[10]، ولكنه ينتمي إلى ظاهرة «الحكماء الفلاحين» في الثقافة الشعبية الشفاهية في اليمن، أمثال: أبو عامر، وعلي ولد زايد، والشبثي، وسعد السويني، أي أنه جزء من الظاهرة الكبرى التي يمثلونها، ومع ذلك فلا أدري إن كان أحد من القراء قد سمع به قبل الآن، فباستثناء ورود اسمه في بعض سياقات الكتابات المنشورة، فإن أهم ما دون عنه، يتمثل في «جهد توثيقي» عن ظاهرة هذا الحكيم وأحكامه وأقواله، جمعها الدكتور علي صالح الخلاقي، ونشرها كملحق بكتابه عن الحكيم «الحُميد بن منصور» الصادر سنة 2010م، وهذه المادة الشفاهية وحدها جديرة بالدراسة، خصوصا أن ظاهرة الحكيم شرقه لم يكتب عنها أي شيء -في حدود معرفتي- قبل الآن.

والحكيم «شَرْقَه» تكاد تنحصر خارطة حضوره (في مناطق محددة أبرزها سرو حمير «يافع» والبيضاء وربما في مناطق أخرى مثل مأرب والجوف)[11]، وهي خارطة خاصة به تميزه عن بقية الحكماء الذين نعرفهم في الموروث الشفاهي اليمني، لكنه يتميز بدقة اختصاصه أيضاً، ذلك أن الحكيم «شَرْقَه» -وهذا طريف حقاً- يفرط في التخصص فهو (متخصص بأغاني ومواويل السناة فقط وهي عملية متح الماء أو انتزاعه من البئر بالدلو عن طريق ضمد من الثيران أو الجمال أو الحمير وربما

مجموعة من الناس عند الحاجة)[12]، واختصاصه هذا يعني أن أقواله مرتبطة على نحو ما بالسقاية والسناوة من البئر، سواء من حيث المجال الطقوسي أو المضامين، فهذه الأقوال تردد من قبل المزارعين أثناء عملية السقي «السناة»، ولكنها قد تغادر حافة البئر ليتم تداولها (في عداد الأمثال الشعبية التي يستشهد بها الناس في حياتهم اليومية، مثل (لا عاسمة جاعه ولا ساني ظمي): لا يمكن أن تجوع المرأة التي تطهو الطعام ولديها منه ما لذ وطاب بين يديها وبالمثل لا يمكن أن يظمأ من يستخرج المياه العذبة من البئر وتجري جداولاً من بين يديه لتروي الحقول وتسقي المزروعات، وقوله (ذي ما يشرع من عشية ما سني): ومشارع الماء في الفصيح هي الفرض التي تشرع فيها الواردة أي لا بد من الشروع بتجهيز أدوات العمل من عشية اليوم الأول، ويضرب للحث على الاستعداد مقدماً لأي عمل لضمان النجاح)[13]. ومع ذلك فإنها تظل ذات صلة بأعمال السقاية ورفع الماء من حيث مضامينها التي تبدو كما لو كانت مستمدةً من خبرة السناوة أو ذات علاقةٍ بها على نحوٍ ما.

وتستدعي هذه النصوص بشكل عام جدليةً خاصةً فيما يتعلق بتصنيفها «الجنسأدبي»، فعلى أنها نصوص شعبية من حيث لغتها وسياقها الاجتماعي الجماعي، وجمالياتها الشفاهية التي تعتمد على الإيقاع الصوتي كالوزن والنهايات السجعية (أو القافية)، إلا أن هويتها سوف يتنازع عليها فنان شعبيان هما «أغاني العمل» و«الأمثال الشعبية»، سواءً من حيث المجال الذي تحضر فيه (أي أداؤها كأغاني عمل أو حضورها كأمثال)، أو من حيث خصائصها الأسلوبية التركيبية وخطابها، ذلك أن إيقاعها الذي يتسق مع اللحن (الذي تردد به هذه الأقوال أثناء العمل)[14]. يجعلها إلى جانب الأداء نفسه أدخل في «أغاني العمل» كشكل من أشكال التعبير الشفاهي، لكنها أيضا تحضر كأمثال والإيقاع سمة رئيسية من سمات الأمثال الشعبية، أضِف إلى ذلك أن خطابها الحكمي وهو يتجسد أسلوبياً في (جملة الشرط والأمر والنهي والجمل الاسمية) التي تقرر معرفةً ما يعزز قربها من الأمثال، في المقابل فإن الطابع الغنائي في بعضها (تلك النصوص الابتهالية الدينية وإن كانت من حيث الكم تمثل نسبة ضئيلة مقارنة بالموضوعات الأخرى ذات الخطاب الحكمي) يجعلها تميل مجدداً إلى الغناء، وهكذا يمكن أن تستمر جدلية تصنيفها، بينما يمكننا القول إجمالاً إنها تتراوح بين خصائص الفنين لكنها ليست أحدهما، مثلما لا يمكن أن تكون فناً ثالثاً مزيجاً منهما. بل هي إلى الشعر أقرب، وإن لم تكن «نصاً مكتملاً» من حيث مفهوم «الشعرية الكمية» في الثقافة العربية الذي يحدد القصيدة الشعرية بعدد سبعة أبيات وما فوق، بينما تبدو هذه الحكميات كما لو كانت أبيات مفردة (وقليل منها ما يتألف من عدة أبيات، وقد يورد شطر وحده)[15]، في حين يُنشد كلٌّ منها أو يستحضرُ بشكلٍ مستقلٍ كما أسلفنا.

في الواقع، وباعتبارها من حيث الإنتاج والتداول «أدبا شعبيا جماعيا» أو ما هو في حكمه، فإن شرطا مهما وربما جوهريا من شروط الفنون الشعبية القولية يغيب عن هذه الحكميات وهو شرط (مجهولية القائل)، فعلى أن أثر الجماعة واضح في صياغتها وتبنيها وروايتها وتداولها جيلاً عن جيل، إلا أنها مرتبطة باسم قائلها (الحكيم شَرْقَه) وهذا الحكيم كما يبدو شخصية غير تاريخية، ما يجعله جزءاً من الظاهرة كإبداع جماعي، وسأعود لهذه الجزئية لاحقاً، إنما يمكنني القول هنا إن مسألة (نسبة هذه الأقوال إلى قائل) تمنحها طابعاً من «الشعرية»، على الأقل فيما يمكن أن نستشفه من قصدية يُستهدف بها المتلقي من خلال ارتباط صفتي «الشاعر» و«الحكيم» بـ«شَرْقَه» (عوضا عما بين الشعر والحكمة من روابط إذا ما حضرت إحدى الصفتين دون الأخرى)، الأمر الذي يهيئ المتلقي لتلقيها باعتبارها شعراً، وسوف تتآزر هذه النظرة مع «أدبية» الفن الشفوي كشأن اجتماعي ومفهوم الشعرية بما له من محددات

في الوعي العام، لعل أهمها يتجلى في خصائص النص وإيقاعه الذي يأتي على وزن «مستفعلن / مستفعلن / مستفعلن» من بحر «الرجز»، كما تحضر في بعضها القافية أو ما يؤدي وظيفتها، وبهذا تدنو من عالم الشعر ومفهومه، وأما تداولها كأمثال وحضورها كأغانٍ، فنعرف أن النص الشعري عادةً ما يكون مؤهلاً لأن يسري في مجال الغناء والأمثال معاً لانفتاح خطابه واتساع أفق تشكيله ووظائفه. وكثير من الأبيات الشعرية تلقى حياة أخرى خارج النص الذي وجدت فيه فتصبح سائرة مسار الأمثال والحكم (ويتحقق هذا في الشعر الشعبي في البيئة نفسها والشعر الكلاسيكي العربي إجمالاً)، ولكن أكثرها حظاً ستكون تلك الأبيات الشعرية التي توصف بـ«الحكمة». والحكمة عادةً ما تحضر في القصيدة العربية (والقصيدة الشعبية في البيئة نفسها) كغرض شعري رئيسي، إنما لا تأتي إلا عرضياً ضمن قائمة طويلة من الأغراض منها الفخر والمديح والهجاء والرثاء.. إلخ، ومن النادر أن نجد مثل هذا الكم «الحكمي المحض» المنسوب إلى «شَرْقَه» منسوباً لشاعر آخر (من الشعراء الشعبيين وشعراء الموروث العربي)، ولا نعرف إن كانت هذه الأبيات قد خرجت من قصائد طويلة، ذلك أن لا شيء غيرها قد وصلنا، ما يعني أن شَرْقَه شاعر لا يقول الشعر إلا حكمة (في المقابل: حكيم لا يقول الحكمة إلا شعراً).

ومع ذلك تبقى هذه النصوص في إطارها الشفاهي الشعبي أبعد من أن تجسد «فناً شعبياً ـ ولو شعرياً-مستقلا» تتمثل فيه الكفاية النوعية التي تجعله (قادراً على إحداث عدد لانهائي من الأداءات المحاكتية)[16]، بتعبير جيرار جنيت، أي أنها لم تكن لتصبح فناً مستقلاً ك (الزامل والبالة)[17] يمكن أن ينتهجه اللاحقون ويتجدد على الدوام مع ولادة مبدعين جدد يسلكون دروبه، ذلك أننا أمام نصوص متوارثة على هذه الحالة وفيها قدر كبير من الثبات، وإذا كانت انحدرت من نوع أدبي مندثر ـ وهو ما يرجحه طابعها الفولكلوري- فإنها لم تكن لتتحول إلى فن جديد، بقدر ما ظلت «مسخا» بلا هوية محددة، أو على الأقل مموهة وهي تبدو مزيجاً من ملامح عدة فنون شعبية، ولكننا قبل قليل حددنا أهمها في «الحكمة الشعرية»، غير أنها عبارة عن أبيات أو أجزاء أبيات مفردة، لا ترتقي إلى مستوى نص واحد من حيث الكم، ولكن ينبغي أن نلاحظ شيئاً مهماً بهذا الصدد: وهو أن ثمة روابط بينها تتحقق في وحدة الوزن (مستفعلن / مستفعلن / مستفعلن) والنهايات الصوتية المتشابهة، حين تلتزم معظمها بما يشبه قافية «موحدة» كـ «الياء مع اللام»، وأحياناً «الياء مع الراء، أو الياء مع غيرهما من الحروف». ووحدة الإيقاع وتقارب القافية بالإضافة إلى أدائها في مكان واحد أو بيئة واحدة ودورانها حول اختصاص واحد، ونسبتها إلى حكيم بعينه، أسباب منطقية تدفعنا لافتراض أن ثمة نصاً أصلياً ثم أنه تفكك إلى أبيات مفردة صارت أغانٍ وأمثالاً شعبية.

وتلك الفرضية سوف يعززها طبيعة المضمون الشعري الحكمي الذي تتضمنه هذه الأقوال، وصلته بالوعي الزراعي، أو البنى الذهنية التي تدل عليها المضامين وطريقة بنائها وتشكيلها. ذلك أنها تتضمن معرفةً اجتماعية زراعية بقدر ما يمكن تفسيرها على أنها امتداد لمهنة الحكيم، فإنها في الأساس مرتبطة عضوياً بفكر وتجربة وطبيعة المجتمع الزراعي، لكن وقبل ذلك فإن غنائيتها وخصوصيتها البالغة، واستثنائيتها، تحيلنا على نظريات نشأة الشعر كمقطوعات قصيرة شاركت في نظمها الجماعة، وكارل بوخر في مؤلفه «النغم والعمل» يرى (أن حركات العمل الطبيعية المنتظمة لاسيما حركات العمل الجماعي، كانت تحث من تلقاء نفسها على التغني بأغان موزونة مصاحبة للعمل وميسرة له تيسيراً نفسياً)[18]. وهي نظرية تلتقي مع الفكرة القائلة بنشأة الشعر مرتبطاً بالترانيم الدينية، حين يجتمع هذان العالمان في طقس واحد، إذا ما قلنا إن الإنشاد أثناء العمل يشير إلى طقس شعائري، وهو ما يطرحه ثروب فراي في كتابه الماهية والخرافة، فالشعائر عنده بمثابة:


3

«جهد إرادي (وبالتالي عنصر السحر فيها) لإعادة الإمساك بألفة ضائعة مع الدورة الطبيعية. والمزارع يجب أن يحصد محصوله في وقت معين من السنة، لكن بما أن هذا الأمر إلزامي فالحصاد بحد ذاته ليس شعائريا بالمعنى الدقيق للكلمة بل إنه تعبير مقصود عن الرغبة في تزامن الطاقات الإنسانية والطبيعية في ذلك الوقت الذي تنبع أغاني الحصاد، وتضحيات الحصاد، وعادات الحصاد الفولكلورية التي تدعوها شعائر، ففي الشعائر إذا قد نجد أصل سرد القصص»[19].

وفي الشعائر قد نجد أصل «الشعر» أيضاً، وفي المقتبس هنا من كلام فراي، سيكون من السهل جداً أن نستبدل «الحصاد» بـ «سناوة الماء» ونحن نتحدث عن ظاهرة شَرْقَه، وعلاقة الأداء الغنائي أثناء العمل، بالبعد الميثولوجي الزراعي.

وفي الميثولوجيا الإنسانية عموماً والزراعية خصوصاً، اكتسب الماء مكانةً مقدسة، مثلما ارتبطت أعماله بطقوسية من نوع ما تشبه طقوسية الحصاد، كما نرى في تقاليد الاستسقاء في اليمن القديم والتي استمرت حتى العصر الحاضر، أما الآبار فكانت في الفكر الديني السامي أماكن مقدسة، وعادة ما أضفي (قدر من القدسية على كل مصدر للماء الجاري، وحيثما كان يعتقد أن النشاط الإلهي يتجلى في إحياء الأرض كان الماء الذي يعطيها الخصوبة ويهب الحياة لسكانها يعد تجسيدا مباشراً للقدرة الآلهة)[20]. وقد عرف الفكر اليمني القديم تقديس الأرض الزراعية في حد ذاتها، دون أن تقام فيها منشآت أو أي شيء آخر، ولقد كان من أوصاف الأراضي الزراعية المقدسة (أن تكون أرضاً واسعة، مصدرا للمياه، فيها موضع للقرابين)[21]، ومن الملفت أنها تقترب من مواصفات المنطقة التي يشتهر فيها شَرْقَه وهي منطقة «الحديافع» و(المعروفة تاريخيا بالعناق وتشتهر بسعة الأراضي الزراعية وتكثر فيها الآبار التي تسقي المزروعات)[22]، ويتوارث فلاحو هذه المنطقة تقاليد الزراعة منذ آلاف السنين كما يبدو من تقنيات رفع الماء البدائية، مثلما يتوارثون أقوال شَرْقَه وإنشادها في كل مرة يسنون فيها الماء من الآبار بل ويفتتحون كل يوم عمل جديد بطائفة محددة من أقوال هذا الحكيم، وهي الأقوال ذات البعد الديني والتي تربط بين القدرة الإلهية، والماء:

- بالله بدعنا بالقوي خلاقنا

ومن سرح قال المعونة يا القوي.

- يا رب حق الحق وامح الباطلي.
- شَرْقَه يقول الأرض تدعي وا قوي.
- الحمد لله القديم الأولي

الآخر الباقي ولا يتحولي.

وفي الحكمية الأولى يستفتح العمل اليومي مستعيناً بالله، وفي الثانية يدعوه لإحقاق الحق ومحو الباطل، وفي الثالثة يقول إن الارض تستغيث بالله القوي، وفي الرابعة يحمد الله ذاكراً إياه بصفات «القديم والأول، والآخر الباقي الذي لا يتحول»، وهي نصوص دينية تتضمن ابتهالاً واستسقاءً للإله، وشكراً له واتكالاً عليه في استخراج الماء من البئر. وبقدر ما تؤكد علاقة الإنشاد بالطقس الشعائري، فإنها تعكس مدى ارتباط الماء بالمنحى العقائدي أو التصور الديني في الوعي الزراعي كما تعزز فرضية نشأة الشعر مرتبطاً بالترانيم الدينية وفي ذات الوقت تعزز فرضية النص الأصلي حين تأتي مقدمةً على باقي الأغراض ليس في الافتتاح اليومي ولكن حتى في ترتيبها في العمل التوثيقي الذي يراعي بدوره الوعي الجمعي وتقاليد القصيدة في الثقافة الشعبية التي تفتتح عادةً بمقدمة دينية كتقليد ثابت ربما يعود إلى تقاليد شعرية مغرقة في القدم عرفت في الثقافة نفسها.

وإذا ما قلنا مع ثروب فراي إن كل «جنس أدبي» له نموذج أصلي قديم، أو أن الأسطورة مثلاً هي نموذج أصلي تنحدر منه عدد من الأجناس الأدبية[23]، أو مع منظري التناص (إن كل نصّ هو امتصاص وتحويل لكثير من نصوص أخرى. فالنصّ الجديد هو إعادة إنتاج لنصوص وأشلاء نصوص معروفة، سابقة أو معاصرة، قابعة في الوعي واللاوعي، الفردي والجماعي)، مع الفروق بين الحالتين طبعاً، إلا أن ما يهم هو تلك العلاقة بين النصوص الأدبية ونماذج قابعة في الوعي أو اللاوعي الجمعي، أقول إذا ما سلمنا بذلك فإن القصيدة الشعبية في اليمن (كما هي معروفة على سبيل المثال عند غزال المقدشية والوهبي والعنسي وغيرهم من الشعراء) تمتح من معين يتمثل في نموذج أدبي سابق (كالمعلقات الجاهلية التي هي بدورها تنحدر من أصل أسطوري ما) فهي _أي القصيدة الشعبية-تسير على هذا النحو: (مقدمة دينية، وصف الرحلة/وصف الحيوان (أحياناً المركبة مكان الحيوان)، فخر، موضوع رئيسي، حكمة، خاتمة دينية) بل تلتقي مع النموذج الجاهلي في المضامين والأنساق الثقافية والأغراض الشعرية، وتختلف عنها حكميات شَرْقَه اختلافاً تاماً، فباستثناء هذا التلاقي في المنحى الديني بينهما[24]، فإن القصيدة الشعبية في اليمن كما هي عند شعراء القبائل تبقى أشبه بـ«معلقة» قيلت باللهجة الشعبية، بينما نصوص شَرْقَه امتداد للأدب الزراعي وعياً وخطاباً ومضامين، وإذا كان (العربيّ- من حيث هو شاعر- ليس موضوعيًّا تمامًا ليجدَ كفايته في فنّ كلاميّ واقعيّ محض؛ وإنما يضع فنّه قبل كلّ شيء في خدمة فخره بنفسه، واعتزازه بمجد قبيلته)[25]، فإن حكميات شَرْقَه هي «ترنيمة الماء» المتفردة، ومثلما يحضر فيها النسق الميثولوجي يحضر إلى جواره النسق الواقعي العقلاني، بما هو سمة من سمات المجتمع الزراعي التي انعكست في أدبه، ويمكن لهذه الثنائية أن تتجسد على نحو ما في هذه الحكمية:

- ويش اخرجك يا الماء من قعر البير؟

قال: الله أخرجني والاحبال والدلي.

وفيها يخاطب الماء: من أخرجك من قعر البئر؟ فيتخيله يرد: الله، والأحبال والدلاء (أدوات استخراج الماء). وبغض النظر عن إسلامية اللفظ «الله» فإن ما يلاحظ هنا هو حضور «أدوات استخراج الماء» في إشارة واضحة إلى الاتكال على الإله، والعمل في ذات الوقت، وفي الميثولوجيا الزراعية (هنالك مبدآن، هما بمثابة الأساس لتلك الطقوس: أولهما أن لا تتوقع شيئاً من لا شيء، فلكي تأخذ عليك أن تعطي شيئاً بالمقابل. ثانيهما، يمثل رؤية تقديسية للواقع، إذ أن القداسة لم تكن شيئاً ماورائياً ومفارقاً للعالم الطبيعي، بل يتم مقابلتها والتعرف عليها من خلال الأرض ومنتوجها الذي هو مقدس بذاته)[26]، وهذان

المبدآن يتجليان في الحكمية السابقة على بساطتها، كما يتجليان في النسق المقدس متجاوراً مع النسق الواقعي المتضمن فكرة الحث على العمل، وسوف نرى ذلك من خلال طائفة أخرى من نصوص شَرْقَه، وهي التي تحمل قيماً اجتماعية مستقاةً من المهنة ذاتها كتلك النصوص التي تحضر كأمثال كما ذكرنا سابقاً، بالإضافة إلى بعضها الآخر الذي يتركز بشكل أساسي حول قيمة العمل المرتبطة بقيمة الماء، مثل:

- العز يا شَرْقَه بمجلاب أغبري.
- بلد بلا مهرة ثمرها شجري.
- من حب كيل البر بكر لولي.

وفي الأولى مونولوج يحدث فيه نفسه عن كون العز يبدأ من العمل بمجلاب «أغبر»، وفي الثانية يرى أن البلدة التي لا تمارس العمل ثمرها عشب «ضار» أو لا فائدة منه «شجْرِي»، وفي الثالثة يحث على العمل قائلاً إن من يريد خير الأرض (كيل البُر) فعليه أن يستيقظ مبكراً للعمل، وهذه الطائفة وما يدخل في إطارها يتجلى فيها العمل كقيمة إنسانية عليا. وهي قيمة تنتمي فعلياً إلى فكر المجتمع الزراعي، مثلما ينتمي المقدس إلى وعيه الميثولوجي، ولكن مثلما تدرجت حكميات شَرْقَه من النسق الديني إلى الدنيوي «قيمة العمل»، سوف تهبط إلى مستوى أكثر واقعيةً بل أكثر عقلانية، في طائفة ثالثةٍ من النصوص التي تتضمن خبرة أو معرفةً زراعية، إما «تجريبية» تتعلق بالعمل وحيثياته وتقنياته، وإما ما يمكن تسميته بـ«معرفة الإدراك الحسي» كمواقيت المطر، ومنها:

- سوه عجل من طلح واهياج اسحلي.
- ذراع بالمجلاب قامةْ بالبير.
- دلو العشي دلوين والصبح أربعة.
- لا تجعل الشرقي تقادم صيفنا.
- الشمس بالتسعين بأوساط البير.
- سعد الغنم والنوب لا قالوا دِلي.
- لا هزه البحري تحرف يا جمل،
  وان هزه الشرقي قم شد لوعية.
- عنب خُلاقه دَتَّه بالخامسي.

وفي هذه الطائفة من النصوص يجنح الخطاب أكثر نحو العقلانية أو الفكر العملي التجريبي. من خلال تضمنه الخبرة العملية التجريبية، مثل (سوه عجل من طلح واهياج اسحلي)، والتي تتعلق بصناعة أداة «العجلة» المستخدمة في تقنيات رفع الماء[27]، أو بعض النصائح بخصوص تقنيات الحفر وخبراته (ذراع بالمجلاب قامةْ بالبير)، وما يتصل بوقت الري وأهميته كتفضيل الصباح على المساء، بالإضافة إلى ما يشبه التقويم الفلاحي فيما يتعلق بالمواسم وعلاماتها، مثل (الشمس بالتسعين بأوساط البِيَر) والتسعين: من المواسم الفلكية وفيه تستقر أشعة الشمس في وسط ماء البئر[28]، وكذلك (سعد الغنم والنوب لا قالوا دِلي)، والدلي موسم تعشب فيه المراعي وتتفتح الأزهار فتجد الأغنام والنحل «النوب» ضالتها دون صعوبة[29]، ومواعيد بعض المحاصيل مثل (عنب «خلاقه» موعده في الخامس)، والخامس من المواسم الزراعية في التقويم الفلاحي اليمني في عدد من المناطق، وهذه الخبرات والمعارف الفلاحية لا تأتي ضمنياً ولا عابرةً بل هي الغرض الرئيسي من البيت الشعري، أي أن غرضه الأول والأخير هو تضمن معرفة تجريبية زراعية من تلك التي تتراكم في الثقافة المتداولة عبر الأجيال وتحفظها محفوظةً في صيغ شفاهية، لكنها هنا تحديداً تقترب على نحو ما من الأقوال المأثورة أو الشعر التعليمي.

وأرمي من كل ما سبق إلى القول إن نصوص الحكيم شَرْقَه أبعد ما تكون عن «الشعر الشعبي» الشائع في البيئة نفسها هذه الأيام والذي لا يختلف كثيراً عن تقاليد وطابع الشعر العربي الكلاسيكي (الجاهلي)، بقدر ما هي أقرب ما تكون إلى «الفولكلور الشعري» المتوارث جيلاً عن جيل مرتبطاً بإنشاد جماعي

طقسي هز الآن على هيئة «أغاني عمل»، وهو ما يرجح كوننا أمام بقايا لنص أصلي استثنائي تفكك أغانٍ وأمثال، وبقدر ما تعزز هذه المسألة تلك الوحدة المفترضة بين النصوص كما أسلفنا، فإن من شأن ذلك أن يتقوى أكثر نظراً لهذا التدرج في المضامين والذي يكاد يرسم لنا خطاً مناسباً للبنية المضمونية للنص المفترض: (بعد ديني ميثولوجي، حكمة اجتماعية، حكمة معرفية زراعية تجريبية)، وفقاً لترتيب المضامين التي قرأناها قبل قليل ووفقاً لتدرجها داخل أفق «رؤيوي» ينتمي إلى الوعي الزراعي، ويمكن لهذه البنية أن تكون ذات معنى قياساً على نماذج من الأدب الزراعي في ثقافات أخرى، وإن كان ليس ثمة نموذج بهذه الدقة من الاختصاص كما في ظاهرة شَرْقَه، ولكن وعلى كل حال، فإن هذا المضمون يفترق مع المضمون في القصيدة العربية التقليدية فليس ثمة ما هو شخصي يعكس حياة «الشاعر» أو ينطلق من منظوره الذاتي أو يدور في الإطار «القبلي» الاجتماعي بقدر ما يتسع أفقه ليشمل الإنساني التجريبي الموضوعي.

وهذا المضمون الذي تخلقه حاجة اجتماعية وتحدده بنى ذهنية يختص بها المجتمع الزراعي يساهم هو في تشكيل خطابه. إن (المضمون الأدبي، بحكم تجدده عن طريق التنقيلات المتعاقبة، يبدع هو نفسه صورة التعبير الخاصة به)[30]، وفي نصوص شَرْقَه نحن أمام موضوعة إنسانية يُعبَّر عنها من منظور حيادي يؤدي وظيفة «الحكمة أو الأقوال المأثورة»، أو «الشعر التعليمي» وقد تحقق فيها خطابه من خلال طبيعة الجملة اللغوية وأسلوبيتها التي ترتكز غالباً على جملة الشرط والأمر والنهي، والجمل الاسمية التي تقرر معرفة من نوع ما. بخلاف الموضوعة «الذاتية» في الشعر العربي. ولأن الشكل الأدبي في حد ذاته شأن اجتماعي، والأدب ناتج تفاعل الإنسان مع واقعه، فإن الشعر العربي (منذ الجاهلية ووصولاً إلى الشعر الشعبي) امتداد للوعي البدوي وبيئة الصحراء، بينما ظاهرة شَرْقَه امتداد للمجتمع الزراعي ووعيه، بما هي تمثيل حقيقي لفكر هذا المجتمع وقيمه وبنيته الذهنية، ليس -فقط- في خطاب النص وشكله ومضامينه ودوره الاجتماعي في الثقافة الشفاهية ولكن حتى في صورة الشاعر نفسه، التي يبدو أنها هبطت من أسطورة ما، لكنها تجسد لنا نموذجاً من «شخصية الشاعر» أكثر أناقةً مما نعرفه في الموروث العربي.

وصورة شَرْقَه كما هي حاضرة في الثقافة الشعبية تبدو على الطرف النقيض من صورة الشاعر المألوفة في الثقافة العربية، فهو شاعر لا يقول الشعر إلا حكمة، وحكيم لا يقول الحكمة إلا شعراً، وفوق هذا يظهر في هيئة الفلاح، وليس مألوفاً في الثقافة العربية أن ينتمي الشاعر إلى مهنته، وفي نفس الوقت يجسدها قيماً وخطاباً، فعادة ما كانت مهنة الشاعر هي الشعر، وغالباً ما كان الشعر أداة للقتال أو التكسب، وأما شَرْقَه فمهنته فلاح وهو يدور في فلكها ويمجد العمل بما هو قيمة إنسانية عليا، عوضا عن كونه يحضر في «العمل» ومن خلاله، وإن غادر ذلك فإنه لا يغادر موضوعيته، إنه شاعر لا يهجو ولا يمدح، ولا يرثي، ولا حتى يتغزل.. بل يخلص للحكمة ويقدمها للجماعة، وهذه الجماعة التي ينتمي إليها ليست قبيلة بل تجمعاً أكثر تقدماً من أن يكون «سلالياً» عنصرياً قبلياً على سبيل المثال، بل تجمع جغرافي (إن قلنا إنه يمثل المنطقة التي يشتهر فيها) أو مهني (إن قلنا إنه يمثل السقاية والمشتغلين بها)، وهكذا يحضر في الثقافة الشعبية كممثل لجماعة أو مجموعة بشرية أقرب إلى تلك المنظومات الاجتماعية التي تشكلت نتيجة لتطور أحدثته الثورة الزراعية. وإذا كان هذا سوف يتجلى أيضاً في اسمه (حين يختفي النسق القبلي في الانتساب سواءً باللقب أو سلسلة النسب)، فإن الاسم يغدو أكثر انزياحاً حين يقترب من الطابع الأيقوني تماماً مثل أبطال الأساطير والحكايات، حيث الاسم أو الشخصية ليست سوى مجموعة من الأفعال تشكل إجمالاً صورة البطل، ولكن ليس ثمة سرد مكتمل عن «شَرْقَه»، بل ليس له حكاية محددة أو متماسكة، إنه حقاً يشبه الأبطال


4

الشعبيين في أي ثقافة شعبية، لكنه يختلف عنهم في أن بطولته تتركز في «القول» بدرجة أساسية.

وهذا الطابع الأيقوني لشخصية الحكيم يتكشف بدءاً من كون الاسم (شَرْقَه) ليس مألوفاً في اليمن كاسم «علم» بالرغم من أن هناك عائلة في محافظة البيضاء تسمى (بيت شرقه) وهذا نادر جداً بالنسبة للأسماء، أما فيما عدا ذلك فإن لفظة «شَرْقَه» في عمومها تعني في لهجة بعض مناطق اليمن مثل (عتمة): وقت معين من أوقات الصباح حين تكون فيه الشمس قد بسطت ضوئها على كل الأماكن، وبدأت ترتفع في كبد السماء، ويستخدمون اللفظة في تحديد موعد تناول وجبة من وجبات العاملين في الحقول تقع ما بين الفطور ووجبة الغداء، على أن اللفظة «شرقه» في بعض المناطق مثل (عنس)، قد تعني بدايات الصباح الأولى، وعادة ما تضاف إلى كلمة «شمس» لتصبح «شَرْقَة شمس» بمعنى لحظات بزوغ الشمس تحديداً ظهورها في أعالي المرتفعات، وقد تنطق في هذه الحالة هكذا (زَرْقَة شمس)[31]، وفي معناها المرتبط بالشروق قد تشير هنا إلى أهمية السقاية باكراً قبل طلوع الشمس وتفضيلهم لها، وهو ما تدل عليه الحكميات في مثل: (دلو العشي دلوين والصبح أربعة، من حب كيل البر بكر لولي)، وتأتي غير منفصلة عن هذه الدلالات، دلالات كلمة (شَرَق) الظرفية، والتي تعني تأخر الوقت لكن مرتبطةً بالصباح ويقابلها (غلس) في المساء[32]، أما في بعض مناطق ريمة، فإن لفظة (شرق) قد تعني الحراثة كما في بعض الأدبيات الزراعية مثل هذا القول المنسوب لعلي ولد زايد في هذه المنطقة:

«شرق على ثور حاسر.. ولا تجداي الاصحاب»[33].

أي حراثة على ثور عجوز، خيرٌ من استجداء الناس. وقد تتصل في هذه الحالة بمهنة الحكيم «شَرْقَه» (بتول السقي)، وإجمالاً فإن كل هذا يمكن أن يساعد في فهم دلالة الاسم، اسم الحكيم (شرقه)، لكنه لا يساعد كثيراً في فهم طبيعة شخصيته، على الأقل ليس كما هو الحال مع الاسم «شرقن» (الشارق) في لغة اليمن القديم.

وفي النقوش المسندية، وردت كلمة «شرقن»، كصفة من صفات الإله عثتر «الزهرة» ويعتبر (الركن الثالث من أركان الثالوث الكوكبي في الحضارة اليمنية القديمة ويمثل الابن للشمس والقمر من حيث الجانب الأسري في المجمع الإلهي)[34]، والإله «عثتر» في الفكر الديني القديم إله وطني (وقد تقدم اسمه في تلك النقوش على الآلهة الوطنية بسبب عموميته التي ارتضاها كل اليمنيين لأنه لم يكن إله كتلة سياسية معينة وقبيلة من القبائل ولكنه ارتبط بالمطر والسقي وهذان الأمران هما دعامة الحياة في الحضارة اليمنية القديمة)[35]، وقد وردت لهذا الإله عدة صفات لكن أشهرها هي صفة «شرقن» التي عرف بها وحدها أحياناً، أي «شرقن» فقط، وهي تدل عليه عندما (يكون مرئياً في «الشرق» وتدل عليه كنجمة في الصباح وبالتالي فإنها تعني الساطع أو المضيء وسبب وصفه بتلك الصفة أنه يظهر في وقت يتداخل فيه نهاية ظلام الليل الحالك بنور الصباح، وبالتالي فإن ظهوره يبشر بطلوع النهار ويدل على حركة الحياة فيه بعد سكونها في الليل)[36]، ولكن البعض يرى أن صفة «شرقن» لا علاقة لها بالجهة وإنما بالسقي والمطر، كذلك بعض صفاته الأخرى[37] التي تشير إلى أن هذا الإله له «علاقة بالمطر الذي يعتبر من وظائف الإله عثتر»[38]. وهو يوصف «بأنه (ذو هرق) أي: الذي يهرق، من الفعل (هرق) = (أراق) وتعني الذي يريق الماء»[39]. كما أن عثتر الشارق، هو الحامي للمنشآت المائية (سد، بئر، ماجل، ساقية).

وما زالت تحضر في تقاليد (السقي والري) في اليمن، بعض التسميات القريبة من مادة «ش.ر.ق» لتؤكد علاقة الصيغة بالري والسقيا وربما بالإله «شرقن». يشرح لنا جامع أقوال «شَرْقَه» تقنيات رفع الماء من الآبار والتي (تتم بتقنية بدائية عجيبة ابتكرها الإنسان من القدم حيث تحاط فوهة البئر بحافة حجرية متينة وتعلو على شفير البئر البكار أو الدعائم وهما حائطان وفي المحكم منارتان تبنيان على رأس البئر من جانبيها فتوضع عليها النعامة وتسمى الحاملة، وهي خشبة تحمل البكرة وتسندها خشبة أصغر تواريها من الأعلى تسمى (مشريق) ويثبت بينهما وبشكل عمودي عودان أصغر حجما «الغريب» وتنصب بينهما البكرة العجلة التي يستقى عليها وهي خشبة مستديرة في وسطها محز للحبل..)[40]، والمهم في هذا هو أن «مشريق» و«مغريب» اسمان لبعض أجزاء الآلة القديمة لرفع المياه، ويشبه هذا تسمية بعض السواقي في احدى القرى اليمنية بـ(شرقية، وغريبة)[41]، وأعني أن هذا الحضور المتكرر لمادة (ش.ر.ق) مرتبطةً ب (السقاية والري) على اختلاف تمظهراته في (البئر، والساقية، والأدوات) يجعل من اسم الحكيم (شَرْقَه) واسم الإله (شرقن) المرتبطين بالسقاية والري أيضاً، معنى مختلفاً قد يكون له علاقة بالحقل الدلالي نفسه وبالتالي بالتقاليد والطقوس الدينية ومعتقدات الخصوبة والمياه المقدسة.

وفي اليمن الذي عرف الزراعة منذ آلاف السنين، كان للماء مثلما كان له في أي مجتمع زراعي، بعده الميثولوجي التقديسي، كدلالة على الخصب والنماء والتجدد، فهو «نطفة» السماء التي تتدفق في رحم الأرض فتنتج الثمرة والحياة، ولقد كان للآلهة اختصاصاتها التي من بينها «الري والأمطار»، وكان لأعمال الري تقاليدها وطرقها وطقوسها الدينية كما نرى ذلك جلياً في ظاهرة «الاستسقاء» المرتبطة بنصوص «أدبية» خاصة بها. وحتى وقت قريب (كان لدى يمن الجنوب [والشمال] طقس يمارس عند إصابة المنطقة بجفاف، فيخرجون بالأضاحي إلى العراء، ويرددون أدعية واناشيد تردد إلى الآن في المناسبات ذاتها وفي المنطقة ذاتها)[42]. ولا شك أن هذا الطقس قد توارثته الأجيال واستمر بتفاصيله أو أغلبها بما في ذلك تقديم الأضاحي والإنشاد كامتداد للفكر اليمني القديم وتقاليده[43].

والأهم من كل ذلك هو أن ما وصلنا عن تقاليد الري في اليمن القديم، يرتبط ارتباطاً وثيقاً بما وصلنا مما يدل على وجود أدب يمني قديم، وأشهر الأدلة الأثرية واهمها في هذا الصدد ما يعرف بـ«ترنيمة الشمس» أو نقش القصيدة الحميرية.

و«ترنيمة الشمس» هو الاسم الذي يطلقه الباحث يوسف محمد عبدالله، على نقش مسندي عثر عليه في «ضاحة الجذمة»، وادي قانية في مديرية السوادية، محافظة البيضاء، أبرز ما في هذا النقش هو (خاتمة كل سطر فيه، حيث ستكرر حرفان هما الحاء والكاف في كل سطر، وإن عدد حروف كل سطر تتراوح بين ثلاثة عشر حرفاً وسبعة عشر حرفاً والغالب هو ستة عشر، ورغم ان انعدام أصوات اللين والحركات «يقتل» أية محاولة مثمرة لدراسة التفاعيل إن وجدت، إلا أن لزوم الحاء والكاف في آخر كل سطر سبعاً وعشرين مرة متتالية: يغري باعتبار ذلك قافية ممكنة)[44]، والنص مكتوباً بالحرف العربي المعروف يأتي على هذا النحو:

نشترن / خير / كمهذ / هقحك

بصيد / خنون / مأت / نسحك

وقرنو / شعب / ذقسد / قسحك

ولب / علهن / ذيحر / فقحك

وعليت / أأدب / صلع / فذحك

وعين / مشقر / هنبحر / وصحك

ومن / ضرم / وتدأ / هسلحك

..................[45]

ويقترب النص من الطابع الشعري الأدبي الذي يعززه مضمونه الابتهالي الاستسقائي، ويوسف عبدالله يرى أنه ينتمي إلى نمط من النصوص «مألوف في الشرق القديم عموماً، إلا أنه نص جديد ومثير بالنسبة لليمن القديم ويعكس شيئاً من ثقافة عرب اليمن قديماً. كما أنه يخرج عن إطار ما نألفه في أشكال آلاف النقوش اليمنية ومضامينها، والتي وصلتنا إلى اليوم»[46]، وقد نقل معناه إلى العربية (الفصحى) على هذا النحو:

نستجير بك يا خير فكل ما يحدث هو مما صنعت

بموسم صيد خنوان مائة أضحية سَفَحْت

ورأس قبيلة «ذي قسد» رفعت

وصدر علهان ذي يحير شرحت

والفقراء في المآدب خبزاً أطعمت

والعين من أعلى الوادي أجريت

وفي الحرب والشدة قوّيت

ومن يحكم بالباطل محقت

وغدير «تفيض» لما نقص زيدت

وليان «العز» دائما ما بيضت

وسحر اللات إن اشتد ظلامه بلجت

ومن يجأر ذاكراً نعمك رزقت

والكرم صار خمراً لما أن سطعت

وللإبل المراعي الوافرة وسعت

والشرع القويم صحيحاً أبقيت

وكل من يحفظ العهد أسعدت

وكل أحلاف ذي قسد أبرمت

والليالي الغدر بالاصباح جليت

وكل من اعتدى علينا أهلكت

وكل من يطلب الحظ مالاً كسبت

ورضي من تعثر حظه بما قسمت

وفي (الشعيب) الخصب أزجيت

وبئر «يذكر» حتى الجمام ملأت

الحمد يا خير على نعمائك التي قدّرت

وعدك الذي وعدت به أصلحت

أعنتنا يا شمس إن أنت أمطرت

تتضرع إليك فحتى بالناس ضحيت[47].

وتقترب هذه الترنيمة من الاناشيد البابلية، والآشورية، والأدب الحكمي في الشرق القديم وهي من حيث موضوعها وطابعها أنشودة ابتهالية من أناشيد المطر والاستسقاء، وخطابها موجه للإلهة (الشمس)، وهي إلهة المطر عندهم، كما تبيّن نقوش أخرى.



والأهم من ذلك أنها تلتقي مع حكميات شَرْقَه في معانيها وخطابها، وطابعها الأدبي وصلته بالميثولوجيا الزراعية، بدءاً من كون كل منهما يتخصص على نحو ما في السقاية وري المحاصيل الزراعية، ثم الطابع الابتهالي الاستسقائي، وإن كان مرتبطاً في الترنيمة بالآلهة الشمس، بينما غدا في نص شَرْقَه إسلامياً، لكنه ما زال متجسداً في طبيعة البنية المضمونية للابتهال، وهي إذ تبدو في الترنيمة (عبارة عن تعداد فضائل الشمس ونعمها على العباد، وكلها توحي بقدرة الشمس وسيطرتها المطلقة على كل شؤون الحياة)[48]، تبدو قريبة منها في ابتهالات شَرْقَه التي تعدد فضائل الله، والاتكال عليه وحمده وذكره بصفات القوة والقدرة والقدم والأزلية والثبات.. كما تمجد إرادته التي تقف خلف كل شيء من إخراج الماء من البئر إلى حماية الحق، هذا مع أن حكميات شَرْقَه تبدو دنيويةً أكثر، حين تظهر فيها الخبرات العملية لاستخراج الماء من البئر وتقنيات الحفر والدور الإنساني في ذلك، بيد أن هذا لا يغيب كلياً في النص المسندي، فمن الواضح أن (وسائل الري المذكورة في الترنيمة من عمل الإنسان وانجازه فالآبار تحتاج إلى الحفر والبناء، وأغلب العيون لا تفجر إلا بعد توفير مجرى أرضي لها، وتوحي ترجمة الشارح للغدير بـ«الشق أو الأخدود» بأن ثمة يد قامت بشقه، أما إذا اعتبرنا معنى الغدير النهر أو مجرى السيل الكبير ففي كلا الحالتين لا بد للاستفادة من المياه التي تجري من تدخل الإنسان وجهده، وأقل ذلك هو شق القنوات والسواقي)[49]، ومعناه أننا أمام أنساق دنيوية إنسانية تظهر داخل الأفق الأسطوري في الترنيمة، بينما نجد أنفسنا في حكميات شَرْقَه أمام أنساق أسطورية خافتة تظهر على استحياء خلف مضامين تبدو في ظاهرها دنيويةً، مثل خصوصية الصباح أو الإشراق في السقي: (دلو العشي دلوين والصبح أربعة). إذ ليس له تفسير سوى أنه يرتبط بتبرك «إلهي» بوقت من الأوقات دون غيره، على أن المعنى ذاته في ترنيمة الشمس سوف يبدو لاهوتياً (وسحر اللات إن اشتد ظلامه بلجت/ والليالي الغدر بالاصباح جليت). حيث القدرة الإلهية تقف خلف كل حركات الطبيعة وظواهرها، مثلما أن القدرة الإلهية سوف تسيج القوانين وتحمي الحق، كما يظهر من خلال المضمون القانوني التشريعي في الحالتين، ففي الترنيمة (ومن يحكم بالباطل محقت/ والشرع القويم صحيحاً أبقيت)، وفي حكميات شَرْقَه (يا رب حق الحق وامح الباطلي)[50]، ولا يقع بعيداً عن ذلك ربط قيم العمل والكسب

في الترنيمة بالآلهة (وكل من يطلب الحظ مالاً كسبت)، وأنسنتها في حكميات شَرْقَه (من حب كيل البر بكر لولي).

وبغض النظر عن التفاوت في حضور النسق الديني الأسطوري بين الحكميات والترنيمة والذي يبدو أن اختلافه بين الحالتين يعود إلى أنسنة حكميات شَرْقَه جراء رحلة شفاهية طويلة قطعتها منذ أصل ما هو أقرب ما يكون إلى ترنيمة الشمس، فإن المقابلة السريعة قبل قليل وهي توضح الفروق، تضع يدها في نفس الوقت على التناصات الواضحة في تفاصيل المضامين التي تدور إجمالاً حول السقيا والري، وبالتحديد سناوة الماء من الآبار وخبراتها وما يتصل بذلك، ثم العمل الزراعي عموماً، فالمحاصيل الزراعية (اللبان، والعنب) في الترنيمة، يقابلها (البر والعنب) في ظاهرة شَرْقَه، وسقاية الحيوانات كالإبل تحديداً في الترنيمة (وللإبل المراعي الوافرة وسعت) يقابلها في حكميات شرقه (خيرة وطن للعيس ذي ناخب وبرء)، بما لذلك من دلالة على أن مجتمع الظاهرتين (زراعي-رعوي) في نفس الوقت، غير أن بعض الخصوصية التي تظهر في ترنيمة الشمس وهي مرتبطة بتاريخ سياسي معين[51]، تغيب في ظاهرة شَرْقَه التي تبدو أكثر عموميةً من خلال خطاب مفتوح تأنسن بعضه وتداخلت معانيه، وتعددت صياغات بعضه الآخر، بيد أنها ما تزال تلتقي مع الترنيمة، إلى جانب التفاصيل السابقة، والطابع الاستسقائي الابتهالي، في الأبعاد الكلية للنص: البعد الديني، البعد الحكمي، البعد الزراعي، وأخيراً في لغة النص، فإذا كانت ظاهرة شَرْقَه شعبيةً بامتياز، فإن نقش «ضاحة الجذمة» يختلف عن النقوش اليمنية المألوفة، بل إنه يقترب من أدب الحكمة البابلي الذي نسج (وفق تقليد متوارث ومتراكم مما يجعله أقرب إلى «الأدب الشعبي» إذ أن نسبته إلى شخص معين أو زمان محدد أمر صعب)[52]، بحسب الباحث مترجم النقش.

وعلى كلٍّ، فإن ما لا يخطئه العقل، هو أن ثمة علاقة بين كلٍّ من «شَرْقَه» الحكيم الحاضر في الثقافة الشعبية في بعض مناطق اليمن، و«شرقن» الذي تظهره كتابات المسند كأحد آلهة اليمن الكوكبية أو أحد أسماء أو صفات تلك الآلهة، وأن يكون لدينا حكيم شعبي اسمه «شَرْقَه»، وإله يمني قديم اسمه «شرقن» قد يكون محض مصادفة، لكن ليس من المصادفة أن يكون الإله «شرقن» (الذي تؤكد النقوش وجوده بلا أدنى شك)، والحكيم «شَرْقَه» (مجهول النسب والمكان والزمان) متشابهين في كونهما متخصصين في الري، وقد سبق لنا القول إن الحكيم «شَرْقَه» متخصص -بكل ما تعنيه الكلمة هنا- في السقاية وسناوة الماء، وأما إحدى صفات «شرقن» فهي ارتباطه بالمطر وأعمال الري.. إلخ.
إن هذه العلاقة بين الحكيم شَرْقَه والإله شرقن وهي علاقة تتكشف في الالتقاء اللفظي والطقوسي والموضوعي، سوف يعزز من شأنها أن المكان الذي عثر فيه على نقش «ترنيمة الشمس» (عزلة قانية، بمديرية السوادية، محافظة البيضاء) هي إحدى المناطق التي يشتهر فيها الحكيم شَرْقَه، بل ما زال حاضراً في ذاكرة فلاحيها وأغانيها الشعبية المرتبطة بتقاليد السقي وسناوة الماء. وفي منطقة هجر قانية حيث عثر على نقش الترنيمة -بحسب مكتشفه- (يشاهد المرء عدداً من الآبار القديمة (الحميرية)، لا يزال بعضها يستعمل إلى اليوم وكذلك آثار من سدٍّ قديم)[53]، أما «الحد يافع» أهم مناطق شهرة الحكيم شَرْقَه والمعروفة تاريخيا بالعناق فتشتهر بسعة الأراضي الزراعية وتكثر فيها الآبار التي تسقي المزروعات بحسب جامع أقوال «شَرْقَه»[54].

ولا شيء يمنع أن يكون «شَرْقَه» هو الإله «شرقن» أو ظله، وأن تكون أغاني الفلاحين المنسوبة لهذا الحكيم هي أصداء نص ديني ابتهالي مشابه لترنيمة الشمس، كان الناس يتوجهون به إلى الإله «شرقن» المتخصص في الأمطار والري، ومن الطبيعي أن يكون هذا النص مرتبطاً اسمياً ودلالياً، بالإله «شرقن»، كأن تكون هناك نصوص عدة منسوبة إلى الآلهة أو إحدى صفاتها أو تجلياتها، أو تقرب بها إلى الالهة كهنةٌ أو رجالُ دين، أو أبدعها شعراء لهم علاقة بالمؤسسة الدينية، وتبنتها هذه المؤسسة بحيث أصبح النص «سرديتها الكبرى» أو


6

جزءاً منها، بينما أصبح مبدعها أو من تنسب إليه، رمزاً جماعياً أسطورياً، أو أنه في الأصل كذلك، كأن يكون «إنساناً» ضحى بنفسه قرباناً للآلهة من أجل الناس، فاحتفظ به الوعي الجمعي رمزاً أسطورياً يرى فيه كل فرد ذاته، أو ما يمثلها. وفي الميثولوجيا ثمة مبدأ مشترك (يكمن في أساس العقيدة هو أن المياه المقدسة مشحونة بالروح والطاقة الإلهية، وتقدم الأساطير تفسيرات شتى لذلك وتربط بين السمة الإلهية والمياه والعديد من الآلهة والقوى الغيبية، لكنها جميعا تتفق على أن موضوعها الرئيس هو بيان أن عين الماء أو الجدول يتم تخصيبها إن صح التعبير بالطاقة الحيوية للإله الذي تستمد قدسيتها منه)[55]. ويمكن القول إن اساطير التضحية تنطلق من كون الدم (في عقيدة الأقدمين هو مبدأ الحياة أو وسيلتها، وبالتالي فإن التعليل الذي كان شائعاً لقدسية المياه هو أن دم الإله يتدفق فيها)[56]. وأما التضحية فكانت ما تزال حاضرةً حتى وقت قريب في تقاليد الاستسقاء لدى اليمنيين، ولكنها في اليمن القديم وصلت إلى درجة «التضحية بالبشر»، ولا نعرف إن كان ذلك مرتبطاً «بالاستسقاء» بالتحديد، إنما يمكننا الاستدلال عليه من آخر سطر شعري «في ترنيمة الشمس» الذي يقول:

تتضرع إليك فحتى بالناس ضحيت

وهذا السطر الشعري الصريح جداً يمثل الذروة لمجموعة الاسباب المنطقية التي تدفعنا للتساؤل: هل قام البطل الملحمي في كل من «ترنيمة الشمس» و«أسطورة شَرْقَه» بالتضحية بنفسه؟ وجزء من الإجابة فيما يتعلق بترنيمة الشمس، هو السطر الشعري نفسه، لكن على خلفية التضحية بالبشر في اليمن القديم ففي «عهد الممالك القائمة على تجارة القوافل (النصف الثاني للألف الأول قبل الميلاد) تذكر بعض النقوش وجود قرابين بشرية.. وكثيراً ما يقدم الشخص نفسه كقربان»[57]، وقد يكون لذلك علاقة بالتضحية كنسق أسطوري، كما في الميثولوجيا القديمة والديانات الوثنية والزراعية، وهنا يخطر في البال ما يسمى بالبطل الملحمي الذي وهب نفسه للآلهة، أو ما يسميه سعيد غانمي (باستعارة «الإله القتيل» أو «الموت الملحمي»)[58]، كما في تضحية المسيح، ولقد اعتقد اليمنيون أن الإله «كهل» ضحى بنفسه، وفي نقش يمني آخر مثل نقش زيد عنان (وهو نقش ذو طابع أدبي أيضاً) يقدم صاحب النص «الأيل» قرباناً. بل إن النص نفسه جزء من قربان، وقد عثر عليه مكتوباً فيما يمكن أن يكون أراضٍ مقدسة، وهو أمر يتآزر مع دلالة تعليق النصوص الاستثنائية في الأماكن المقدسة (كما يقال عن «المعلقات السبع» مثلاً)، ومثله إنشادها في الطقوس الدينية كما تدل عليه «ظاهرة شَرْقَه» التي تحيا في ما يمكن أن يكون مكاناً

مقدساً «تكثر فيه الآبار»، لكن هل هذه الآبار مثل (العيون والأنهار المقدسة لإله السماء (بعل شاميم) التي تلقت دمه عندما ذبحه ابنه)[59]، أي هل تلقت دم «شَرْقَه» الذي قد يكون قدم نفسه قرباناً إلهياً، أو أن أحداً فعل ذلك به، كابنه مثلاً، ابن «شَرْقَه» الذي لا نعرف شيئاً عنه سوى أنه «عسكري»!!

في حضورها «الشفاهي الشعبي» تبدو نصوص شَرْقَه الحكمية أصداء نص «قرباني» بينما تبدو شخصية الحكيم قريبةً من البطل الملحمي الذي ضحى بنفسه من أجل الجماعة، ذلك أننا لا نجد تفسيراً وجيهاً للغموض الذي يلف سيرة الحكيم، أو طبيعة حضور شخصيته التي لا تكاد تظهر ملامحها، إذ لا حياة ملموسة له ولا يعرف مكانه أو زمانه، إنه أقرب إلى الأبطال الأسطوريين من حيث أن حياته لا تبدأ عند نقطةٍ معينة ولا تنتهي عند أخرى، فهو ممتد وحي داخل الجماعة ما حييت هي، وأما بقايا النسق الأسطوري الخفي الذي لا نكاد تتبينه إلا طفيفاً فيظهر في ذلك التقدير «الغامض وغير المفسر» للحكيم وما ينسب إليه، إلا في كونه هو «حكيما» وفي كون ما ينسب إليه «حكمةً، حكمياتٍ» وأما الحكمة فلم تكن دنيوية بحتة، بقدر ما كانت مرتبطة بالمقدس، إما صفة في الإله أو الأنبياء أو في النصوص الدينية أو ما يقترب منها. فالحكم، أو الحكيم أحد صفات الآلهة اليمنية القديمة بل كان الإله القمر يسمى «حكيم». وفي ثقافات الشرق ألحقت الحكمة بالمقدس أو أنها انبثقت منه. وهكذا فإن الطابع المقدس للظاهرة هو أكثر التفسيرات معقوليةً لهذه المكانة الشعبية التي تتصف بها نصوص شَرْقَه، كما أنه العامل الوحيد الذي قد يجعل ثقافةً ما تحتفظ بنص ما ـ شفاهياً- عبر الأزمنة وتجعله يقاوم النسيان، في رحلة يبدو أنها قد استلزمت عدم بقاء النص «الأصلي» على حاله دون تغيرات، إن أول التغيرات التي نفترض أنها طرأت عليه ستتمثل في هبوطه من نص ديني إلى «أغانٍ مرتبطة بالعمل»، ومن نص «تشريعي» إلى حكمة شعبية لها ما للأمثال أو الحكم الشعبية من مكانةٍ، بينما سوف يهبط الرمز الأسطوري من عرشه المقدس في سقف العالم إلى حافة البئر، أو من نصف إله إلى «شَرْقَه بتول السقي» دون أن ينال ذلك كثيراً من مكانته إلا بالقدر الذي يبدو فيه متخفياً بفعل التحول وطبيعته، أي أن ذلك لن يمس طبيعته الفلاحية القومية، اولاً، كإله متخصص في تخصص فرعي داخل نطاق مهنة الزراعة بشكل عام (السقاية)، وثانياً كإله مختص بمنطقة من المناطق أو بخارطة جغرافية /اجتماعية محددة، وهما ملمحان أساسيان في شخصية الحكيم شرقه الأسطورية، فهو متخصص في السقاية دون غيرها، ومختص بمنطقة معينة فقط، وهو بهذا حكيم لا يتكرر في المنطقة نفسها وبالتخصص نفسه، وأما إذا كان ثمة من يشبهه في هذا التخصص الاستثنائي والإطار القومي /الاقليمي، فسوف نجده في منطقةٍ أخرى من مناطق اليمن، في ظل تعددٍ للحكماء، قد يكون صدى لتعدد الآلهة، وفق الاختصاصات والأقاليم.

الهوامش

1. د. علي صالح الخلاقي: (الحكيم الفلاح الحُميد بن منصور - شخصيته وأقواله)، بدون دار نشر، صدر، عام 2010م، ص: 106.
2. د. علي صالح الخلاقي: السابق، ص: 106.
3. د. علي صالح الخلاقي: السابق، ص: 111.

والمعنى: (ما الذي أخرجك أيها الماء من باطن الأرض:قاع الآبار؟ ويتخيله يرد: الله والأحبال والدلاء).

4. والمعنى: (الماء ملك من أجرى الماء جرى من أجله).
5. والمعنى: (دلو الماء المستخرج من البئر في الليل يساوي دلوين، أما في الصبح فيساوي أربعة).



الهوسة الشعبية[1] في العراق

دراسة ونصوص

أ. محمد الخالدي، كاتب من العراق

تعدُّ الهوسة، أو الردسة كما تسمى أيضا، أحد أنواع الشعر الشعبي العراقي التي تنظم عادة بأربعة أشطر. تكون الثلاثة أشطر الأولى بمثابة التهيئة للرباط (القفل) الذي يعدُّ روح الهوسة، بل هو (الهوسة) في حقيقة الأمر.

ومن الملاحظ أنّ الأشطر الثلاثة الأولى لا تتقيد بوزن معين فربّما تنظم بوزن الدارمي، أو الموشح، أو التجليبة، أو غير ذلك. أما الربّاط فله وزن خاص به يأتي في الأعم الأغلب على بحر المتدارك.

ولد هذا النوع من القول في أحضان القبيلة العربية في منطقة الفرات الأوسط لتلبية حاجة أفرادها، ولاسيما في أيام الحروب والصراعات والمشاجرات التي كانت تنشب بين القبائل لأسباب وذرائع مختلفة.

ولاشك أن هذا النوع من الشعر يُذكرنا بأحد بحور الشعر العربي الذي شاع لدى القبائل العربية قديما، والذي يُعرف بالرجز [2]، والذي يكاد يلتقي معه في نفس الغرض والهدف، فكلاهما ينشدان في الحروب لبث الحماس، وإثارة الهمم لدى

المقاتلين، فضلا عن سمة الارتجال التي يتصف بها كل من الراجز والمهوال[3].

والحق إنّ فن الهوسة العراقي مازال يشوب تاريخه الغموض فلا نعرف على وجه التحديد، والدقة السنة التي ظهر فيها، كما لا نعرف من هي أول قبيلة استعملته في حروبها وغزواتها، ولا من هو أول شاعر قال أو أنشد فيه. ولهذه الأسباب كثرت الاجتهادات والافتراضات حول تاريخه، وجذور نشأته الأولى. وكلما حاولت الكتابة عنه أصطدم بقلة المصادر الموثقة التي تناولته، دراسة وبحثا.

وعلى الرغم من كل ما ذكرت، حاولت - جاهدا- أن أبحث وأتقصى عنه فيما توفر لدي من معلومات وجدتها مبثوثة في هذا المرجع أو ذاك. ولكي أضع النقاط على الحروف بشكل علمي، شرعت بوضع خطة عمل بنيتها على مجموعة من الافتراضات التي حاولت الإجابة عنها في ثنايا هذا البحث، منها: ما الهوسة، ومن أين جاءت تسميتها؟ ماذا قال عنها الباحثون؟ متى وأين ظهرت؟ ما الفرق بينها وبين الأهزوجة؟ هل تنسحب على الأغنية أم على الشعر الشعبي؟ ما أغراضها وأنواعها وأوزانها؟ من هم روادها؟، ثم ختمت ذلك بالنتائج التي توصلت إليها.

وعلى كل حال فلا يسعني إلا القول إنّ هذا البحث ما هو إلا مساهمة جادة في إماطة اللثام عن هذا الفن. وحسبي أنّي سعيت، ولا أدعي الكمال، فالكمال لله وحده سبحانه وتعالى.

نبذة تعريفية بالهوسة:

الهوسة: إنشاد شعبي ظهر في أرياف منطقة الفرات الأوسط، ولاسيما الديوانية، والسماوة، تصاحبه حركة دائرية معروفة تتخللها أبيات شعرية حماسية يقوم بارتجالها وإلقائها أحد أبناء القرية الموهوبين في تجمعات شعبية كبيرة بهدف إثارة الهمم والتفاخر وبعث القوة والعزيمة، لدى المجتمعين ويبدأها بـ(ها أخوتي ها) وتُردد بعد ذلك الهوسة «الربّاط» عدّة مرّات، ثم يبدأ المهوسجي بهوسة أخرى، وهكذا، وقد يصاحب هذا الطقس العشائري «العراضة»[4].

وقد استخدمت الهوسة قديماً، كسلاح فعّال في أغلب النزاعات والحروب القبلية التي كانت كثيرا ما تنشب بين أفراد العشائر المختلفة، وقد كان يصحب الهوسة آنذاك إطلاق العيارات النارية، وأحياناً هلاهل النسوة، ولم يقتصر نظمها على الرجال، وإنما كان للنسوة حظ في ذلك، ولاسيما في ثورة العشرين، إذ أشار السيد علي الخاقاني إلى بعضهن كـ(عفته بنت أصويلح الأزيرجاوية، وأفطيمة آل علي الظالمية، والجيدة)[5].

أما اليوم فقد تغيرت معالم الهوسة واقتصرت على المناسبات الاجتماعية والوطنية، ولم يعدْ للمرأة دور يذكر فيها، كما لم يعد يصاحبها إطلاق العيارات النارية إلاّ في حالات قليلة ونادرة.

ما قاله الباحثون عنها

ضرب من الشعر العامي تنظم من شطر أو بيت ذي شطرين يغلب فيها التدوير وليس لها وزن معين وإن شاع نظمهم لها على وزن يقرب من بحر (المحدث)[6].

أبيات من الشعر الشعبي الحماسي المحرض لاقتحام الأهوال»[7]، أو « هي صرخة احتجاج وتحدٍ[8].

نمط شعري ترنمي تطريبي منغم تنغيما مستذوقا من قبل المتلقي بتلقائية لا تكلف فيها، وأجمله وأقواه ذلك الذي يصدر عن العامة محدودي الثقافة[9].

إنّها أكثر أنواع الشعر الشعبي شيوعاً بين القبائل العراقية التي ألفت الغزو، وشن الغارات منذ أحقاب عديدة[10].

إنّ الهوسة تفجير عاطفي يثير الهمم الرواقد، ويعلن الحرب، ويقدّس الأمجاد المتوارثة، ويسب العدوان»[11].

«أنها ضرب من الفن التهكمي»[12].

لون غنائي فولكلوري عراقي يرافقه رقص جماعي يستخدم لإثارة الهمم والتحفيز على القتال، ويتميّز هذا اللون بالإيجاز والسهولة والسرعة[13].

الهوسة من الشعر الشعبي الحماسي على بحر الخبب، وهي من هاس يهوس الشيء، أي دقه وكسره، ويقال حمل على العسكر فداسهم وهاسهم،أي كسرهم والهواس،والهواسة،الأسد الطواف بالليل مع جرأة في طلب، وتعني أيضا الشجاع المجرّب [14].

متى وأين ظهرت ؟

لا نعرف على وجه الدقة متى ظهر فن الهوسة في العراق، ولا تتوفر لدينا نصوص قديمة نستدل من خلالها على تحديد تاريخ نشأته الحقيقي، إلاّ أن المُسلم به أنّ الشعر الشعبي العراقي بمفاهيمه وتراكيبه المعروفة في الوقت الحاضر لا يتجاوز عمره المائتي عام، وعلى وفق ذلك يمكن تفنيد مزاعم من يدعي أنّ الهوسة « ظهرت إلى حيز الوجود في أوائل الاحتلال التركي للعراق عام 1514م»[15].

أما أقدم نص هوسة عثرنا عليه فهو ما نسبه الأب انتساس ماري الكرملي[16] لعشائر الهندية الذي قال :إنها قالته وهي تحارب والي بغداد مدحت باشا[17] بقيادة شيخها وادي[18]، مخاطبة إياه : «قم وادي وبغداد ارتجت»[19].

فإذا صح ما قاله الكرملي، فإن ذلك يدعونا إلى معرفة تاريخ حملة مدحت باشا التي قادها على بغداد، والتي تشير المصادر إلى أنها قد حدثت بعد أربعة أشهر على ولايته للعراق نتيجة دعوته للتجنيد الإجباري، أي أن ذلك حصل في عام 1869م. ولكن ما يثير الاستغراب أننا لم نعثر على أي نص مدوّن آخر طيلة سنوات الاحتلال العثماني،إذ ربّما ضاعت أو فقدت تلك النصوص التي قيلت في تلك المرحلة.

ويظهر أنّ الهوسة قد عُرفت في حياة الحاج زاير الدويج المولود في عام (1277هـ / 1860م)،إذ يشير السيد عبد الرزاق الحسني[20]، والشيخ علي الخاقاني[21] إلى نص منها ينسبانه إليه،كما أن هذا النص مثبت في ديوانه الذي جمعه الحاج محمد باقر الإيرواني، يقول النص[22]:

ظفريّه ابمسايسته ويدّه

أوعليه طالت أنفاسه ويدّه

جلب هوّه وأبوه مثله ويدّه

من سابع جد ينبح بيها

وهذا البيت هو عبارة عن مجاراة لبيت من الفصيح، قاله أحد الشعراء :

هو الكلبُ وابن الكلبِ والكلبُ جدّه

توارثَ هذا الكلبُ من ذلكَ الكلبِ

ويبدو أنّ الحاج زاير كان مقلا في نظم الهوسة؛ ولهذا لم نجد في ديوانه سوى هذا البيت الذي أشرنا إليه، إذ ربّما لم يكن هو بحاجة لمثل هذا النظم، فقد كانت تستهويه فنون شعرية أخرى، برع وأجاد في نظمها كالزهيري، والأبوذية، والجملة ونص وغيرها.

وعلى كل حال فالذي يمكن قوله بلا تردد هو إنّ فن الهوسة لم يكن شائعا ومعروفا إلاّ في منتصف القرن التاسع عشر الميلادي واستمر نظمه فيما بعد،ولاسيما في الخصومات والمشاجرات التي كانت تحدث بين القبائل الفراتية، فضلا عن مقارعة الاحتلال العثماني في أواخر عهده، إلا أن الذي يؤسف له أن جل النصوص التي نظمت في تلك المرحلة لم تصل إلينا،ولهذا نرجح ضياعها. أما في مرحلة الاحتلال البريطاني للعراق وما أعقبها من ثورات وانتفاضات شعبية، فقد حظيت الهوسة بفرصة التدوين لتوثق تلك المعارك التي سطرها أبناء الرافدين، وهم يقارعون سلطة الاحتلال البغيضة، ولاسيما في ثورة العشرين التي قيل فيها الكثير من الهوسات الحماسية، منها: (يلترعد بالجو هز غيري / خلوني ابجلكه وكلت آنه / الطوب أحسن لو مكواري / بس لا يتعلك بامريكه / هز لندن ضاري وبجاها / ودوه يبلعنه وغص بينه)، وغيرها.

نموذجان مجنسان مما قالته العشائر في خصوماتها:

قلنا في فقرة سابقة إنّ هذا النوع من الشعر التحريضي، القبلي النشأة، ولد في أحضان قبائل



الفرات الأوسط، ويبدو أنه قد انتقل منها إلى مناطق قبلية أخرى في جنوبي العراق كالناصرية، والكوت، والبصرة، وقد كان يستعمله أبناؤها في حروبهم وصراعاتهم التي تحدث بسبب الأعراف والتقاليد القبلية السائدة وقتذاك كأخذ الثأر والمشاجرات، فضلا عن نزاعات ملكية الأرض، وغيرها. ومن أمثلة هذا النوع، هذه الهوسة التي قالها عجمي باشا السعدون بعد انتصار سعدون باشا السعدون على ابن أخته الشيخ عبد الله الفالح في الشجار الذي حدث بينهما، إذ قال[23]:

غداي الماطلي[24] لو ثار طرّيت

ثمل لو دخّن البارود طرّيت

آنه سن البحر للميل طرّيت

خلّي الطك للصديلبيضي[25]

ومن الأمثلة الأخرى ما قاله الزعيم القبلي الراحل مبدر الفرعون أحد زعماء آل فتلة في الفرات الأوسط[26]:

ما تنداس ثايتنه وحدنه

مبارد ما تحت يبنه وحدنه

نشك اشكوك ونخيّط وحدنه

شك ما يتخيّط شكينه

سبب تسمية الهوسة

يعتقد بعض دارسي الأدب الشعبي العراقي، أنّ (الهوسة) هي «ضرب من الجنون» ينتاب قائلها (الهوس)[27]، ويبدو لي أن هذا الرأي غير صائب لأسباب وجيهة منها:

1. إنّ شخصية (المهوسجي) أو (المهوال)[28] شخصية اجتماعية قوية ومتزنة.
2. يتسم بالفطنة والجرأة والنباهة.
3. ذو موهبة، وقدرة فائقة في القول الارتجالي، وحسب ما يتطلبه الموقف أو المناسبة.
4. كان بعض قائليها – في السابق – من شيوخ العشائر والوجهاء والرموز القبلية والوطنية.
5. لم يظهر على قائل من قائليها – في يوم من الأيام – تصرف يشي بالجنون أو البلاهة أو التهور.

من هنا لا أرى أي رابط يربط بين تسمية هذا الفن، والجنون. فالمتعارف عليه أنّ المجنون لا يتصرف بعقل، أو حكمة، أو انتظام، في حين نجد أنّ المهوال هو من يمتلك ناصية الموقف في إدارة دفة منبر المناسبة التي يُدعى إليها.

أما تسمية الهوسة بهذا الاسم، فالمرجح لدي أنّ مرد ذلك يعود للخصيصة المتفردة التي يتميز به هذا النوع من الإنشاد، والتي تكمن في ترديده بصوت عالٍ في المحافل، والأماكن الجماهيرية العامة والخاصة. وقد لاحظت أن كلمة (هوسة) قد وردت في اللغة العامية المتوارثة لدى المصريين، والتي مازالت مستخدمة لحد الآن. وقد أُشير إليها بالرمز: «هوس[29] (يغني) (hs)»، وقد اختلفت الآراء حول أصل هذه الكلمة فمنهم من قال: إنها قبطية[30]، وردها آخرون إلى الهيروغليفية[31]، وعدّها غيرهم من الكلمات الفرعونية[32]. وبرغم هذا الاختلاف إلا أنهم يتفقون جميعا على أنها تعني (صوت الغناء العالي).

وبما أن أداء الهوسة العراقية يتجسد بصوتٍ إنشادٍ عالٍ - هو الآخر - فعليه يمكن القول إن كلمة الهوسة (المصرية والعراقية) تصب في ذات المعنى، إذ أن كليهما يعني صوت الغناء العالي.

كيف بدأ نظمها:

لم يشر أي من المراجع التي بين أيدينا إلى كيفية بدء النظم في هذا اللون الشعبي في مراحله الأولى، ولكننا استطعنا أن نضع يدنا على نماذج متعددة منه لم يتجاوز نظمها الشطر الواحد. وهذا الشطر، هو من كان يطلق عليه (هوسة) في السابق، أي قبل مرحلة التحوّل إلى النظم الرباعي الشائع في الوقت الحاضر. فقد كانت الهوسة في بداية ظهورها وانتشارها عبارة عن شطر واحد يقال عند الحاجة، ويفي بالغرض المراد منه. ويؤكد ما ذهبنا السيد عبد الرزاق الحسني بالقول: «وقد كان قديما (يقصد فن الهوسة) يتقوّم من بيت أو شطر واحد، كقولهم: متعجب خالقله أبعيره»[33،34]، وقد جمع الشيخ علي الخاقاني من أمثلة هذا النظم عددا لا يستهان به عند حديثه عن الهوسة في ثورة العشرين، منها: (مشكوله الذمه أعله الفاله / رد فالتنه احتاجينهه / العوجه اتعدل كل عوجه / يوحيد لمريكه أنحوده / يا موت أطحن وآنه ألهيلك / بس لا تتعذر موش آنه / حل فرض الخامس كومولة / عربيد اسم أمك يلهيبه)[35].

ويبدو أن متطلبات المواقف والحوادث التي كانت تعترض حياة المهوال، فرضت عليه أن ينحى منحا آخر في النظم فراح يقلد ما وجده في بيئته الشعبية، ولاسيما النظم الرباعي كالأبوذية[36]، وأبو نخيلة[37] والهات[38]، وأبو معنّى[39]، وغيرها، وهكذا بدأ يمهد لنظم بيت الهوسة بأربعة أشطر. ثلاثة منها بقافية واحدة على روي واحد، أو بجناس لفظي تام، ثم يأتي الربّاط (الهوسة). وقد سبق أن أشار الحسني إلى هذا التحوّل من دون أن يعطي مسوغا مقبولا له، فقال: «ثم رأى الشعراء منهم أن يقدموا ثلاثة أشطر من الشعر بقافية واحدة، ثم يختموها بشطر رابع هو الهوسة»[40]. أما الخاقاني فقد علل هذا التحوّل تعليلا ظريفا فقال: «وقد تنوّع الشعراء الذين ينظمون الهوسة بأن صاروا يقدمون ثلاثة أشطر قبل (الربّاط) المسمى بـ(الهوسة)، والسبب يعود إلى الذين يقومون بتلاوتها عن طريق (الدبكة) والضغط على الحنجرة بإعلاء الصوت ومضاعفة الصدى. فالمهوّس حرصا على استمرارهم يعطيهم الاستراحة عن هذا الطريق، وهو تلاوة ثلاثة أشطر وإعادتها لينشط الجمع المهوّس»[41].

وما دمنا هنا نتحدث عن عملية تحوّل نظم الهوسة من الشطر الواحد إلى النظم الرباعي، فلابد لنا أن نتوقف عند رأي المحامي حسين الحاج حسن[42] الذي يحدد عمر هذا التحوّل بعشرين عاما، إذ يقول: «والحق إنّ الفراتيين، وهم مبتدعو هذا الفن الشعري والمجودون فيه دون سواهم ممن نظموا على منوالهم - على كثرتهم - لم يهتدوا إلى نظم الهوسة على شكل نتف[43] إلا في عهد متأخر لا يتجاوز العشرين عاما المنصرمة، وكبدعة ابتدعها البعض من الشعراء تحولهم صوب تطوير هذا اللون من الشعر فكان من نظمها في نتف بأربعة أشطر يلتزم في الثلاثة الأولى منها وزنا ورويا معينا وينشئون الشطر الأخير من وزن آخر»[44].

ومن اليسر تفنيد رأي المحامي، إذ ما علمنا أنّ هذا التحوّل كان قد حدث في حياة الحاج زاير الدويج المتوفى عام 1911م، وكنا قد أشرنا إلى نموذج مما نظمه في هذا

اللون. فمن أين وكيف استدل على تحديد هذا التحوّل بعشرين عاما؟.

والواقع، لقد صدمتُ كثيرا، وأنا أقرأ بعض ما أورده الباحث المذكور في المقالة الموسومة (الهوسة عنوان الفراتيين وديوان أحداثهم)[45]، إذ تبين لي أنّه لا يميز بين المطلع (المستهل)، والربّاط، إذ يقول: «والرباط في شعر المربعات هو أول ما ينشئه الشاعر، ويسعى في أن يأتي به مستملحا مبتكرا حتى إذا وفق لصوغه والاهتداء إليه بنى عليه القصيدة كلّها، فهو ما يجب أن يسبق إليه خاطر الشاعر، وهو الذي يحدد القصيدة من جهة الوزن والموضوع، وليس هذا بالأمر البدع لدى الشاعر العامي المغني، بل هو ما استقر ولوحظ منذ عهد ولع الناس بالأزجال في القرن الخامس الهجري حتى اليوم»[46].

ولكي لا تشغلنا هكذا مغالطات في الابتعاد عن صلب موضوعنا، فإننا سنترك أمر التعليق على ذلك للقارئ الكريم.

وهكذا شاع النظم الرباعي في الهوسة بين القافية والجناس. فمن أمثلة ما نظم بالجناس اللفظي التام قول الشيخ عبد الواحد آل سكر[47،48،49]:

جميع الناس منّي وآنه بيهم

ومواجب سربت كثره وآنه بيهم

طيور أم العلم ترف وآنه بيهم

تندار الدنيه وذاك آنه

أما ما نظم بالقافية على روي واحد، فمنه قول الشيخ شعلان أبو الجون[50،51]:

بي خير ويجثر عسكر وريلات[52]

سواريه[53] وبياده[54] وفوك طيّارات

بعزم الله وعزم حيدر أبو الحملات

يتوزّع وأطروح[55] أنشيله

ولا ريبَ أنّ هذا النظم الجديد قد وجد فيه بعض المولعين ضالتهم فانتشر واتسعت قاعدته كثيرا، ولكن هل توقف الأمر عند هذا الحد من النظم (أقصد النظم الرباعي)؟

من المؤكد أن يكون جوابنا بـ(لا). ودليلنا على ذلك ما نجده من النظم المتنوع في هذا الفن كالنظم الخماسي وغيره. فمن أمثلة الخماسي قول أحدهم[56]:

تحدينه المنايه وما عرفنه الخوف

ولجل عزة وطنه صرنه كلنه أسيوف

أهل نخوه وشهامه ونعرف المعروف

مشينه أويه المعالي أصفوف تتله أصفوف

الهمه العدنه أتخبرك أحنه أرجال الكلفه أبزود

وهناك أنواع أخرى من النظم منها ما ينظم على شكل قصيدة، أو مقاطع من قصيدة تنتهي بالربّاط (الهوسة)، وهذا يعتمد بطبيعة الحال على مهارة، ومقدرة الشاعر.

وهنا لابد من الإشارة إلى نقطة في غاية الأهمية تكمن فيما يُحسب من نصوص رديئة على هذا الفن الجميل، ولاسيما ما ينظمه المعاصرون من المهاويل الذين مازالت تنقصهم الخبرة الفنية في النظم، والذين يحفل نتاجهم بـ«الاختلالات الوزنية» الكثيرة.

أنواعها

يقسّم الباحث الراحل عبد الأمير جعفر، الهوسة على نوعين هما: (المطلقة)، و(المقيدة)[57]. وينفرد بهذا الرأي عن غيره من الباحثين، إذ يرى أنّ الهوسة المطلقة، هي تلك التي تنظم بشطر واحد، أي من دون أن تسبقها ثلاثة أشطر بقافية أو جناس. أما الهوسة المقيدة فهي تلك الهوسة التي تنظم بثلاثة أشطر بقافية أو جناس، ثم يليها الربّاط أو القفل.

ولا بأس أن نُذكّر أنّ هاتين التسميتين (المطلقة)، و(المقيدة) هما من التسميات الشائعة في نظم الأبوذية العراقية. فالمطلقة يقصد بها ما ينظمه الشاعر على سجيته من دون اقتباس أي معنى من بيت شعري فصيح. أمّا المقيدة (المولدة)، فهي ما ينظم فكرة أو مضمونا من معان سبق أن أوردها شاعر ما في بيت شعري فصيح.



③

وربّما توارد إلى ذهن الباحث - ما نحن نتحدث عنه - فاختار عند حديث عن الهوسة هذا التقسيم. وأرى أنه غير مجاف للصواب فيما ذهب إليه. فالمقيدة ليست بيسيرة النظم على المهوال، إذ إنها تحتاج لمعرفة دقيقة بالأوزان الشعبية، وبحرف الروي الذي تبنى عليه قافية الهوسة، فضلا عن التبحر في معرفة الجناس، وأنواعه، وكيفية استخدامه، ناهيك عن الدربة والممارسة الطويلة لمن ينظم هذا اللون بالطريقة الارتجالية، إذ أن هذا الطريق محفوف بالمخاطر.

من كل ما تقدّم يمكن تحديد بعض المميزات التي تميزت بها الهوسة المطلقة عن سواها بالآتي:

1. إنّ الهوسة المنظومة بشطر واحد لا تتقيد بمقدمة لتهيئة المحتشدين.
2. تكون أولج في الأذن، وأعلق في فم المتلقي.
3. تكون سريعة ومباغتة وفاعلة.
4. لا تحتاج جهدا كبيرا من ناظمها.
5. بإمكان المهوال المجيد أن يرتجل قولها بيسر في أي محفل أو مناسبة.

وعلى كل حال فالأنواع الشائعة للهوسة في العراق تتمثل بنوعين شهيرين هما: «العكيلية» و «الحجيمية»:

1) الهوسة العيكلية:

قيل إنّ سبب تسميتها يرجع لعشيرة عكيل (العقيل) التي اشتهرت بنظمها، ومن سمات هذا النوع (قصر الربّاط)، ومن أمثلتها قول الشيخ مشير المزهر الفرعون[58، 59، 60]:

انهضوا إوياي يا شبّان انهضوا إوياي

اتركوا النوم أكطعوا الزاد، اكطعوا الماي

علي جودت[61] وزير اعراكنه وي واي

اسنط بالله أشهل عيله

وقد لفت انتباهي أنّ جل الهوسات التي نظمت في العقد الثالث من القرن العشرين، وما سبقه هي من هذا النوع، بحيث لم أجد من غير هذا النوع فيما نشره السيد الحسني في كتابه (الأغاني الشعبية المطبوع في عام 1929م). أما ما نشره الخاقاني في موسوعته (فنون الأدب الشعبي) فهو الآخر يشير إلى قلة نظم الهوسة الحجمية قياسا إلى الهوسة العكيلية التي كانت لها الغلبة في النظم، وهذا ما يعزز القول أن الهوسة الحجيمة لم تكن شائعة، إلا في خمسينات، وستينات القرن المنصرم. وهذا ما يفند رأي السيد عبد الأمير جعفر[62] الذي يعتقد أن ما ينظم في المنطقة الغربية، والجزيرة، وبلاد الشام يسمى عكيلية. أما ما ينظم في الجنوب فيطلق على بعض أنواعها الحجيمية[63].

2) الهوسة الحجيمية:

ويرجع سبب تسميتها بهذا الاسم لعشيرة «بني حجيم» التي يقطن أغلب أفرادها في محافظة السماوة، ومن مميزات هذا النوع «طول الربّاط»، ومن أمثلته قول الشاعر عبد السادة الكصاد[64،65]:

تلعب دوملہ[66] وكاغد[67] حكومہ أشلون مرتاحہ

من ملهى لعد ملهى ومن ساحہ لعد ساحہ

ما تدري الشعب مالوم ساعہ أوكَبُّر صياحہ

كل يوم أوصاوغ نوري[68] أبهاي الناس أدخيلك يالله أدخيلك

وزنها العروضي:

تنتمي الهوسة عروضيا إلى بحر المتدارك أو الخبب، وهذا البحر يتألف من أربع تفعيلات هي:

فعلن / فعلن / فعلن / فعلن

- ويمكن أن تنظم بـ(مفعولاتن / مفعولاتن / مفعولاتن)، وكمثال على ذلك قول القائل[69]:

بالك تهوه وتوكع بيہ أحنہ البير أحنہ

- كذلك يمكن نظمها بـ(مفعولاتن / مفعولاتن / مفعولات)، ومن أمثلة ذلك قول الشاعر[70]:

نار اعكيّب تلهب فكَره التوهك بيہ

- طريقة نظمها (بناؤها الفنّي العام):

لا يختلف البناء الفني للهوسة المجنسة عن البناء الفني للأبوذية التي تنظم عادة من ثلاثة أشطر بجناس لفظي تام، ثم يليها الربّاط أو القفل، إلا أن ما يفرق بين النظمين هو أن ربّاط الأبوذية – دائما ما – يختم بكلمة تنتهي بـ(يه). أما الهوسة فإن شطرها الرابع (الربّاط) غير محدد بقافية معينة. وينطبق هذا القول أيضا على ما ينظم منها بالقافية، إذ يتألف هذا النوع من أربعة أشطر. يكون للثلاثة أشطر الأولى قافية موحدة على روي واحد. أما الشطر الرابع فينتهي بالربّاط الذي يجسد معنى ومفهوم الهوسة المعروف.

- طرق أخرى في نظمها:

لم يكتفِ المهوال بالطريقتين اللتين أشرت إليهما في النظم، بل راح يبحث عن طرق جديدة أخرى كالنظم بوزن الموشح، أو الدارمي، أو التجليبة، أو الهزج، وغيرها. وسنشير إلى هذه الأنواع تباعا:

1) النظم بوزن الموشح: ومن أمثلة ذلك قول المهوال مكطوف الظالمي[71]:

أحنہ أهل شط الفرات من أختلك

وأحنہ أهل اعراكها كبل الخلك

السفينہ بغير راعيها اتغرك

أحنہ أول بيضہ وكل غش ما بينہ

2) النظم بوزن الدار مي: ومن أمثلته قول الشاعر الدكتور إبراهيم البصري[72]:

حمود الشهم للغير ناذر وجوده

أفضالہ مثل السيل بكرمہ وجوده

للظامي باسط دوم جفہ وجوده

فاتح بابہ وكل الديره اتفاخر بيہ

3) النظم بوزن التجليبة: قالها أحد الثوار من أهل الرميثة[73]:

يكوكس[74] وين وجهك جوك[75] أهل الموم[76]

تطلبك بالشعيبہ واعرضيت اليوم

لابد ما نسوي أعلہ السماوه يوم

تستانس بي حتہ أمريكہ

4) النظم بوزن مجزوء الهزج (الطويل الشعبي): ومن أمثلة هذا النظم قول الشاعر عبد السادة الكصاد[77]:

ذبحنہ أجنود الاستعمار بالثورات وأهل الفيس[78]

وشعب أعراكنہ أمدرّس على الثورات أهو تدريس

وأحنہ الكل فرد منّہ أهو هدهد عرش بلقيس

كل واحد يعصي أنفوت العرشہ أنهدّم بيہ

5) الهوسة ذات الرباطين:

يعدّ هذا النوع من النظم من الأنواع القليلة والنادرة، فقد عثرت على نموذج واحد منه كان قد نظم في إبّان الحرب العراقية الإيرانية،سأكتفي بالإشارة إلى رباطه، إذ يقول قائله :

جنديني يعادل دبابي والموت أعلى الحق ميهابي[79]

ومن أمثلة هذا النوع، هذه الهوسة الوطني[80] :

العراق بزود أهلي ما يطخ الراس

وعيون الفرات ودجلي إلي حراس

يظل شامخ وطني وللمجد نبراس

مهيبوبي أحدوده ومامونة بزود أرجالي تظل مصيونة

6) الهوسة ذات الحواشي أو (الساري) نسبة إلى عشيرة السواري[81]:

يتألف هذا النوع من أربعة أشطر بقافية ذات روي واحد،ثم تأتي مقاصير (اثنان أو أكثر) تنتهي بقافية موحدة تختلف عن قافية الأشطر الثلاثة التي أشرنا إليها،ثم يلي ذلك الربّاط، ومن أمثلة هذا النوع هذه الهوسة التي قيلت في وفاة أحد الأعزاء[82]:

دشن[83]لا تلطمن بعد يبنيات

المدامع لا تسجبنها على الوجنات

الشهم عريس جذاب اليكلجن مات

أعليه الموت..

أمنين أيفوت..

وحتى الكاع أتخاف عليه

قصائد نظمت بطريقة الهوسة:

لم يقف الشعراء عند حدود ما متعارف عليه في نظم الهوسة، بل راح بعضهم ينظمها على شكل قصيدة متعددة المقاطع،ومن هؤلاء الحاج زاير الدويج الذي نظم إحدى قصائده على وزن الهوسة، أو كما يسمونها (هوسة عكيلية). وقد تألفت قصيدته هذه من مطلع عبارة عن شطر واحد وعدة مقاطع،وكل مقطع يتكوّن من أربعة أشطر. ثلاثة منها بقافية موحدة على روي واحد. أما الرابع فهو الربّاط أو (القفل)، فيكون له قافية مغايرة. نقتطف من هذه القصيدة مطلعا ومقطعين[84]:

صنجغ[85] دين الجر هيبة إلني

***

لعلوم الدين اشتدينة أوعفنة الدور لكل أوجينة

وين ايروح اللّي امعادينة أحنة الموت الما بي ظنة

***

للموت أنود امشهاية أومتعنين أعلية أعناية

غم خزعل[86] كل عكلة وراية يمثل بالبصره اويتهنة

وقد اتبع الحاج زاير شعراء آخرون في هذا النظم، منهم الشاعر جعفر الأديب الذي نظم إحدى قصائده على شكل مقاطع .يتكون بعضها من أربعة أشطر تكون ثلاثة منها بقافية موحدة على روي واحد. أما الشطر الرابع فينتهي بقافية تتلاءم مع قافية الهوسة التي تكون بمثابة لازمة ثابتة مع جميع المقاطع .ويتألف بعضها الآخر من ستة أشطر. تكون خمسة منها بقافية موحدة على روي واحد .أما الشطر السادس فينتهي بقافية تتلاءم مع قافية الهوسة، وهكذا دواليك. نقتطف من هذه القصيدة هذين المقطعين[87]:

لو هب عج الشرجي وكبّر وسفانج يمهيلة أتحيّر

أتخة الضاك المر وتمرمر للدفة بشوك أيعانكها

يردس حيل الموضايكها

***

ملاّح اللي فج أبحرها لو مر أبخوره أيدبرها

لو شلهت بمتونة ايجرها اومن جزره الجزره ايعبرها

مو مثل اللي مو خابرها يركض عالصاري اوغركها

يردس حيل الموضايكها

الطقس التقليدي الذي تؤدى فيه الهوسة

للهوسة طقس عشائري تقليدي يصاحبه رفع البيرق الخاص بالعشيرة، أو رفع بيارق مجموعة العشائر المجتمعة، وهذا الطقس معروف لدى سكان القرى والأرياف والمدن العراقية، حيث تتم مراسيمه بـ«قيام مجموعة من الرجال في ترديد عبارات شعرية يصحبها إيقاع منتظم تحدثه ضربات الأرجل عند اصطدام أسفل القدم بسطح الأرض، مع إنفراد رجل من هذه المجموعة بإلقاء الأبيات الشعرية التي يرتجلها في المناسبة التي أقيمت من أجلها الهوسة، وإرجاع للشطر الرابع (القفل) من قبل المجموعة عدّة مرّات مع دوران متتابع حول المكان نفسه، ويعرف الشخص الذي يلقي شعر (الهوسة) ،بـالمهوسجي»[88].

وقد ينفرد رجل واحد (المهوسجي) -وهذا هو الشائع- في القيام بمهمة تحريك الرجال وإثارة عزائمها برقصة حماسية «حيث يقف الشاعر وسط حشد من الناس الذين تحلقوا حوله ليلقي شعراً تعقبه هوسة يصاحبها تحرك على شكل دائري من قبل الجميع، ولم تكن هناك موسيقى مصاحبة لهذه الرقصة عدا أصوات الكرات الحديدية المعلقة في حامل البيرغ»[89،90].

تقسيمها تبعا للطبيعة الجغرافية

يمكن تقسيم الهوسة تبعاً لطبيعة المنطقة الجغرافية العراقية على الوجه الآتي:

1. الهوسة الجنوبية: وتشمل محافظات ذي قار، والعمارة و،البصرة، والكوت.
2. الهوسة الفراتية :وتشمل محافظات النجف، وكربلاء، وبابل، والديوانية، والسماوة.
3. هوسة المنطقة الغربية : وتشمل محافظة الأنبار وما يجاورها من مدن كمدينة (أبو غريب) التي تقع ضمن حدود محافظة بغداد.

أغراضها

لم يعد يقتصر نظم الهوسة على الغرض العشائري التقليدي، بل راح يسهم ناظمها في مجمل شؤون الحياة الاجتماعية والسياسية والوطنية والدينية ؛ولهذا تعددت الأغراض وكثرت المهام.

1) ما قيل منها في السياسة ونقد الحكومة[91]:

أنلاصت[92] يبن عارف[93] وبعد أشد تنلاص

وأخرك بالخزينه أصبحت ثلث احصاص

ثلث لبن الوليد[94] وثلث لبن العاص[95]

وثلث الثالث طاهر يحيى[96] أيمصص بيه

2) ما قيل منها في الوطنية [97]:

كلنه انموت دون الـــوطن ودنه

أو لو جدم علينه الحتم ودنه

كلمن وصل حدنه وكرب ودنه

للمظلم خل يودونه

ثالثا: ما قيل منها في الفخر[98]:

دله أحنه ومضيف يفوح طيبه وهيل

نجريدوي ويجيب التايهين أبليل

عراقيين أسمنه بعلو نجم أسهيل

لو صار الطك نلعب جوله[99]

4) ما قيل منها في الحب والغرام[100]:

عَسه عمري كضيت أوياك وليت

أو عكب وصلك عليّ أجفاك وليت

دريت أبيوم مد الظعن وليت

الموت أولا صَدّك ساعه

5) ما قيل منها في الرثاء[101]:

اليوم أصبح يتيم ومحزن المشخاب[102]

أعله مفتاح السياسه اليرهم الكل باب

بيك أيطيح هذا ما حسبنه أحساب

غيرك ميّت يو حي محد يعلم بيه

6) ما قيل منها في الهزل[103] :

إحنه أريات عمشه بالحرب الوّه

وتشهد لعد صولتنه السعلوّه

أبونه آدم وأمـنه صدك حوه

ياما فركعنه[104] وصبينه[105]

المراسـلات فيها

اخترنـا مـن المراسـلات هـذه المراسـلة الـتي حصلـت بـين الشـيخ عجـة الـدلي[106]، زعيـم البـو جيـاش، والشـيخ عـزارة المعجـون[107]، زعيـم بـني حجيـم آنـذاك.

قال الشيخ عجة مخاطبا الشيخ عزارة[108] :

هذا العلم هذا عالحرب منشور

ودمنه أعله الملاكه أبكل مسيّه أيفور

دوك أسرع يطارش كل[109] لبن مذكور[110]

يتلكه الصوجر وأحنه إوياه[111]

فأجابه الشيخ اعزارة قائلاً[112] :

عد وجهك (يعجه) العلم خلّه أيرف

وعلى روس النشامه بهالوطن يشرف

(عزاره) أيكول حاضر والصبح يكشف

الخوش أزلام تبين بيه

المساجلات أو المطارحات فيها:

اعتـاد الشـعراء العراقيـون علـى المطارحـات فيمـا بينهـم في الفنـون الشـعرية كافـة، وقـد اخترنـا هـذه المطارحـة الـتي حصلـت بـين الشـاعر عبـد السـادة الكصـاد، والمهـوال الفـراتي مكطـوف الظالـمي، إذ قـال الفـراتي منتقـدا سياسـة الحكـم الملكـي العـراقي وقتـذاك[113] :

يمنادي الشعب لبّاك[114] من ناديت

ذبحت أهل الفرات أعليك ما بكيت[115]

سوّيتك حكومه وسلميتك بيت

أشلون أتسلم البيت المطره أو مطره اتصاوغ بيه

فرد عليه الشيخ عبد السادة الكصاد مطارحا له[116] :

مطره البيت وأهل البيت حكمه من تصاوغ بيه

اشجم مرّه تجي للبيت مطره أو خالي أهو تلجيه

من عشرين لثلاثين للخمسين مطره اتبوك وتضم بيه

الرايد يحفظ هذا البيت يطلج[117] مطره أوذاك الحايف[118] مايدناه

من أشهر روادها في العراق :

لفـن الهوسـة رواد كُثر منهـم : الشـيخ عجـمي آل باشـا السـعدون، والشـيخ شـعلان أبـو الجـون، والشـيخ عبـد الواحـد آل سـكر، والشـيخ مـرزوك العـواد، والشـيخ عجـة الـدلي، والشـيخ عـزارة المعجـون، والحـاج سـعدون الرسـن، والمهـوال عبـد السـادة الكصّـاد، والمهـوال مكطـوف آل جيـاد الظالـمي، والمهـوال محمّـد صيتـه الحسـاني، والمهوال حـدّاوي أبـو عبد، وعبـاس كبـس الفتـلاوي، وغيرهـم.

ما الفرق بين الأهزوجة والهوسة:

يمكـن تعريـف الأهزوجـة على إنها الأقرب إلى الأغنيـة أو الأنشـودة، ولا أسـتبعد أن يكـون اسـمها قـد اشـتق مـن معـنى كلمـة الهـزج الـتي تعـني الغنـاء، أو الإنشـاد عنـد العـرب، وهـذا مصـداق قـول الشـاعر العـربي: (هزجنـا في أغانيكـم – وشـاقتنا مغانيكـم).

ولا ريـب أنّ الأهزوجـة تختلـف اختلافـا جذريـا عـن الهوسـة في تركيبهـا وطريقـة نظمهـا وأدائهـا، ولكـن هـذا لا يمنـع مـن وجـود بعـض المشـتركات الـتي تجمـع بينهمـا، ولاسـيما في الحـركات والرقـص.

وقـد لاحظـت مـن خـلال مجريـات هـذا البحـث، أنّ أغلـب الباحثـين في ميـدان الشـعر الشـعبي والغنـاء، لـم يفرّقـوا بـين الأهزوجـة والهوسـة، إذ يقـول أحدهـم: «وعندمـا تقـال الأهزوجـة تقـال بصـوت غنـائي يرافقهـا رقـص إيقاعـي علـى شـكل دائـرة، وبصـورة متواصلـة ويلـوّح الراقصـون بأسـلحتهم أثنـاء ترديـد الهوسـة والرقـص»[119]، ثـم يكمـل في مـكان آخـر قائـلا: «لقـد


4

كانت الهوسات والأهازيج[120] علماً رائعاً يتقدّم المعركة، ويسجل انتصاراتها ويبث بين رجالها روح الثورة، والتضحية، والإخلاص»[121]، ويعتقد بعضهم أنّ الأهزوجة أقدم من الهوسة، إذ يقول: «ثم انحدرت الأهزوجة التي أخذت تسميتها بـ(الهوسة)»[122].

وبين هذا الرأي وذاك، نجد من الدارسين من يزعم أن الأهازيج لا علاقة لها بأغاني الحرب والحماس فيقول: «وتطلق كلمة – أهازيج – اليوم خطأ على أغاني الحرب والحماس، فهي بعيدة عنها كل البعد، ولكن أعتاد الناس الخلط في المصطلحات، ولعل السبب كان في كثرة الأعاجم أيام الحضارة العربية القديمة بعد الإسلام فلحنوا باللغة، وخلطوا المصلحات فضاع الأصل ونسي المعنى الحقيقي وتسربت الفوضى»[123].

ومهما يكن من أمر فإنّ «الهوسة» تبقى باعتقادنا، فناً شعبيا عراقيا أصيلا لا يربط بينها وبين الأهزوجة سوى التشابه في بعض الحركات العامة. أما الأهزوجة فتبقى برأينا فناً قائماً بذاته له ما يميّزه عن الهوسة، إذ كثيرا ما يستخدم في المسيرات، والتظاهرات الوطنية والشعبية، حيث يُحمل الشاعر أو الناظم على الأكتاف، وهو ينشد قصيدة أو عدّة أبيات من قصيدة، سواء كانت شعراً فصيحا، أم شعراً شعبياً، ثم ترددها بعده الحشود المتظاهرة، لعدّة مرّات. وهنا أود أن أشير إلى أننا يمكن عد أناشيد تدريب الجيش، ولاسيما المغاوير والقوات الخاصة، فن أهزوجة، وكذلك ما ينشد من أغان وطنية وتعبوية في المعارك، والتي تبث عادة عن طريق الإذاعات الميدانية، والمحلية، فضلاً عن أغاني وأناشيد الثورة الفلسطينية، ومنها هذه الأهزوجة التي تقول كلماتها[124]:

طالعك يعلوي طالع

من كل بيت وحاره وشارع

حربنا حرب الشوارع

طالعك – هَي – طالعك

أو الأهزوجة العراقية التي يقول مطلعها:

لو هلهلتي يا حبّابه

واحدنه يعادل دبابه

***

لو هلهلتي يم ترجيه

واحدنه يعادل ستميه

أو هذه المقطوعة الشعرية[125]:

الما يردس حيل أعله المزلك

هـــا يزلك، ها يركس حيله

المـــــا يكـــدرشـــيل الـبـاروده

لا يكـرب للهـيـب الجـيله

المو خيّال أصلن خل يبعد

لا يـتجـدّم صوب أكحـيله

أو المقطوعة الأخرى التي يقول شاعرها[126]:

أصهـــلْ يكحيل الحوم أشكر

ما يعثـر خيّـال البيك

أصهلْ لو بيه أتعليتك

يـرغ للدوم أمعليك

أصهل ودّي آنه ولو موتي

موش أعله وساده أمتانيك

أغنية الهوسة[127]

اعتدنا على سماع الهوسة بالطريقة التقليدية التي أشرنا إليها فيما مضى، إلاّ أن بعض المنشدين العراقيين، ولاسيما الشباب، راحوا يخرجونها من لباسها الإنشادي المتعارف عليه إلى لباس غنائي تصاحبه الموسيقى- وهذا ما حصل بعد عام 2015م على وجه التحديد- حيث أصبحت الهوسة تؤدى كأغنية تعبوية من قبل بعض المطربين والمنشدين،ثم تتبعه في ترديد بعض أشطرها مجاميع من المنشدين في تجمعات وطنية وعشائرية،حيث تصوّر كأغنية، ثم تبث على بعض شاشات القنوات لفضائيات العراقية للإشادة بالدور الوطني لبعض العشائر العراقية وتلاحم أبنائها في مواجهة داعش.. ومن أمثلة هذه الأغاني: «أحنه أهل الغيره الأصلية»، و«تندك بينه» للمطرب جلال الزين، و«سيد يلعراق» للمطرب عماد الريحاني، وغيرها.

الخلاصة

في ختام هذه الدراسة، يمكن تلخيص ما توصلنا إليه من النتائج بالآتي:

1. أثبتت الدراسة أنّ فن الهوسة،فن قبلي نشأ في أحضان الريف العراقي أولا،ولاسيما في مدينتي الديوانية، والسماوة وتوابعهما، ثم انتقل فيما بعد إلى بعض مدن جنوبي العراق، كالناصرية والعمارة والبصرة والكوت .
2. بينت الدراسة أنّ الهوسة من مبتكرات منتصف القرن التاسع عشر الميلادي.
3. أكدت الدراسة على أن هذا الفن بدأ نظمه بشطر واحد، وهذا الشطر هو (الهوسة)، ثم تحوّل نظمه فيما بعد إلى ما يشابه نظم الأبوذية، أي رباعي الأشطر. ثلاثة تكون بقافية موحدة على روي واحد أو بجناس لفظي تام،متحد اللفظ مختلف المعنى. أما الشطر الرابع فيختم بالهوسة، وقد ينظم بأكثر من أربعة أشطر.
4. أثبتت الدراسة عدم وجود أية علاقة بين الأهزوجة، وفن الهوسة، فهما نمطان مختلفان لكل منهما طريقته في النظم والأداء.
5. أوضحت الدراسة أن تسمية (المهوسجي) التي كانت شائعة في العهود السابقة، قد استبدلت بتسمية (المهوال)، ونرى أنّ هذه التسمية، هي أكثر مقبولية من سابقتها لدى ناظمي هذا الفن الشعبي.
6. أثبتت الدراسة أن تسمية الهوسة لا علاقة لها بالهوس (الجنون)، وقد وردت هذه التسمية في اللغة العامية المصرية القديمة بمعنى صوت الغناء العالي، وهذا ما ينطبق تماما على طبيعة إنشاد الهوسة العراقية، إذ إنّها تنشد بصوتٍ عالٍ، وحماسٍ منقطعِ النظير.
7. أكدت الدراسة على قلة نظم هذا النوع من الشعر الشعبي في المناطق الغربية، ومناطق شمال العراق، ولاسيما مدينة الموصل وتوابعها.

8. أوضحت الدراسة أن الطقس القبلي الذي كان يمارس به رقص وأداء الهوسة، قد فقد بعض طوابعه الشعبية،ولاسيما اختفاء مظاهر (العراضة) التي كانت تصاحبها الإطلاقات النارية ونشر البيارق.

9. بينت الدراسة أن بعض المطربين والمنشدين العراقيين، ولاسيما الشباب، راحوا يخرجون الهوسة من لباسها الإنشادي المتعارف عليه إلى لباس غنائي تصاحبه الموسيقى، وذلك بعد عام 2015م، في أغنيات وطنية وعشائرية.

الهوامش

1. هناك نوع آخر من الهوسة عُرف لدى القبائل البدوية،ولاسيما عند عرب البادية في نجد، وقد أشار إليه الأب انستاس ماري الكرملي بالقول: «الهوسة غناء يغنيه رجل واحد،فيعيد مستهله جميع السامعين، ويكون هذا الغناء خفيف الوزن، سريعه، وينشدونه لحمل الناس على الهوس والتحمس لأمر فيه فائدة ويسمّيها النجديون (الفزعة)، وإذا بقوا في مواطنهم، ولم يسيروا متنقلين من موطن إلى موطن سمّوها (الحَنْدة) بحاء مهملة مفتوحة فنون ساكنة، يليها دال مهملة، فهاء(...)، وتعرف هذه الأناشيد عند عرب البادية لعهدنا باسم(الهوسة) .يدعونها بهذا الاسم لأنهم يتهوسون به لأمر خطير،ولكل عشيرة منهم هوسة خاصة بهم. فهوسة عِنزة {القلايع يا سبقة .خيال العشوة مطرقي}، وهوسة شمّر {صبيان زويخ يا هلي}».مجموعة في الأغاني العامية العراقية،حققه وشرحه وضبط ألفاظه :عامر رشيد السامرائي،دار الشؤون الثقافية ال عامة،ط1،ج2،(بغداد،1999م)،ص152.
2. الرجز: بحر من بحور الشعر العربي ينتمي لدائرة المجتلب، يأتي تاما ومجزوءً ومنهوكا ومشطورا. وهو ثلاثي التفاعيل: (مستفعلن / مستفعلن / مستفعلن 2 X).يكثر فيه الارتجال،وأغلب نظمه على شكل أبيات يقولها الراجز عند الحاجة، ولاسيما في المعارك والحروب التي كانت تنشب بين القبائل العربية، أو بين المسلمين والمشركين قبل الفتح الإسلامي. ومازال ينظمه بعض الشعراء في ظروف الحرب في وقتنا الحاضر.
3. المهوال: لا تختلف هذه تسمية عن التسمية القديمة (المهوسجي)،فكلاهما يعبران عن معنى واحد،ونعتقد أن تسمية المهوال قد اشتقت من التهويل والمبالغة، وهذه الصفة مازالت لصيقة بشخصية ممارسي هذا النوع من الشعر الشعبي.
4. العراضة: هي المكان الذي تستعرض فيه عشيرة أو مجموعة عشائر مفاخرها،وأمجادها في المناسبات المختلفة، ويصحب ذلك ترديد الهوسات،فضلا عن حمل البيارق التي يرمز كل بيرق منها لقبيلة أو عشيرة معينة،وقد تستمر العراضة لساعات، أو أيام تبعاً لنوع المناسبة، وأحياناً يرافقها إطلاق العيارات النارية.
5. فنون الأدب الشعبي، مطبعة الضياء، (بغداد، 1967م)، ح12، ص10 و13 و14.
6. الباحث حسين علي الحاج حسن، مجلة التراث الشعبي، العدد الرابع،السنة الخامسة والثلاثون2004-م، ص76.
7. الأهازيج الشعبية، شركة عشتار للطباعة والنشر والتوزيع المحدودة، ط1،(بغداد،1987م)،ص8.
8. المصدر نفسه،ص9.
9. المحامي حسين العقابي، من مقدمته لكتاب كبرياء الفرات - أهازيج شاعر - المهوال مكطوف الظالمي،لمؤلفه جاسم محمد علي العزّام، منشورات جمعية شعراء الشعب وكتّاب الأغنية في العراق، (بغداد،2002م)،ص8.
10. الحسني،عبد الرزاق، الأغاني الشعبية، مطبعة النجاح، (بغداد،1929)، ص33.
11. العلوجي، عبد الحميد، من تراثنا الشعبي، وزارة الثقافة والإرشاد، مديرية الفنون الشعبية، (السلسلة الثقافية /13)، (بغداد،1966م)، ص 13.
12. المستشرق الفرنسي ماسينيون، المصدر السابق، ص13.
13. جعفر،عبد الأمير، الأغنية الفولكلورية في العراق،



النباتات السامة
في الطب الشعبي

د. فوزية سعيد الصالح - كاتبة من البحرين

عندما تناول سقراط نبات الشوكران المائي (Water hemoloc) كان يعرف وهو الطبيب المعروف حقيقة أن هذا النبات يبقيه في وعيه حتى لحظة وفاته[1]. ومن هذا النبات السام تحققت المعرفة عند أرسطو عن ماهية هذا الشيء الغامض الذي تشكله لحظة الموت. واتهمت أكرابينا (Agrippina) بقتل أخيها كاليجولا (Caligula) وفيما بعد زوجها كلايدوس (Claudius) بالمشروم السام[2].

وفي روايتها «شرف 2» للكاتبة التركية اليف شافاك، تذكر بأن أعشاب الشوكران السامة، نبتة قديمة وطبية وأعداد كبيرة من الناس تظنها نبتة الشمرة، فتفيض أرواحهم دون ان يدركوا سميتها العدم ترك أي أثر حتى لحظة وفاتهم. وكان القرويون يسمونها «نفس الشيطان»[3].

ولكن أغرب حكاية حول النباتات السامة كما يرويها المؤرخون من العصر الروماني هي ظاهرة الإبتسامة السردونية . فما هي هذه الابتسامة؟ في كتب التراث والمجلات المعنية بالنباتات تسرد بأن في المجتمع الروماني ليس هناك فائدة من كبار السن، ويصبحون عالة على المجتمع . فتقوم السلطات المحلية بإعطائهم نبات يطلق عليه oenanthe (زهرة العنب) ويعمل هذا النبات على تشنج عضلات الوجه وتبدو الملامح بإبتسامة متشنجة. ثم تقوم السلطات بضربهم حتى الموت أو إلقائهم من فوق صخرة ونتيجة لتأثير النبات فلاتبدو عليهم ملامح الألم وإنما تلك الإبتسامة المتشنجة. وهذه صفة يطلق عليها في الأدب القديم Risus sardonicus[4].

كما لاحظ المستوطنون في الحدود الغربية الأمريكية في العام 1800 بأن جيادهم، وأبقارهم وغيرها من المواشي تترنح وتنزلق بسرعة وتنظر بغرابة. وتتدرج غرابة المنظر إلى انها تهوى وتموت ويطلق على هذه الحالة بمتلازمة جنون الماشية (locoism) والتي مازالت غريبة إلى يومنا هذا[5]. وتعزى هذه الحالة إلى أنواع من الأعشاب التي تنمو في ولايات أمريكية حيث تتغذى عليها الماشية مثل : astragalus and oxytropis والمركب الكيميائي المعني بهذه الظاهرة هو القلويد swainsonine[6].

استخدمت قبائل الزولو نبات (يام Yam) في صيد القرود وكذلك استخدم الصيادون في ماليزيا هذا النبات لتسميم الحيوانات البرية مثل النمور. وفي اندونيسيا ومناطق اخرى استخدم نبات «اليام» في صناعة الرماح السامة[6]. ولعبت الرماح السامة المصنوعة من أغصان النباتات دوراً كبيراً في صيد الحيوانات أو في الدفاع عن النفس او في المعارك والحروب.

ومن النباتات التي أثارت جدلاً في العالم هو نبات الأفسنتين[7]. في عام 1905م قتل «جان لانفاري» زوجته وابنتيه بعد يوم من إفراطه في الشراب. وبعد مرتين من شرب الأفسنتين، دخل في خلاف مع زوجته انتهى بقتله لزوجته وابنتيه. وقد تشكّلت موجة مضادة للمشروب ومن هنا بدأت المطالبة بحظر المشروب في سويسرا حيث وقعت الجريمة، وحصلت عريضة الحظر على 82 ألف توقيع. عندما أقدم لانفاري على الانتحار شنقًا في السجن بعد مرور ثلاثة أيام على الحبس، أطلقت الصحافة على الجريمة جرائم قتل الأفسنتين. وتم الربط بين الأفسنتين وبين تسببه بالجنون والفساد الأخلاقي. ويتكون هذا المشروب اساسا من مركب ثوجون السام.

ويتواجد الثوجون السام بنسبة عالية في نبات الدمسيسة أو الأفسنيتين، وهو نبات ينمو على جوانب الطرقات وفي البراري. والدمسيسة نبات له ساق خضراء وأزهار مركبة ذات لون أصفر وله رائحة عطرية. ويعرف علميًا باسم Artemisia absinthium. وهو كغيره من النباتات العطرية يحتوي على زيت طيار تصل نسبته إلى حوالي 0.3 ٪ وزيت ثابت أهم مكوناته مادة الثوجون التي لها تأثير قوي في علاج حالات المغص الكلوي وتسهيل خروج الحصوات وإدرار البول. لكن استخدامه يؤدي إلى حالات من التلف الدماغية. لذلك أغلب النباتات هي سلاح ذو حدين ممكن استخدامها في العلاج الطبي وممكن استخدامها مادة سامة اذا استخدمت منها جرعات كبيرة. وهناك عدد من النباتات التي تم استخدامها في الماضي على انها منشطات او منبهات ولكن اثبتت الدراسات بان لها تأثيرات جانبية ولذلك تم منع تداولها او بيعها، ومن أمثلتها ثمرة القورو

وهي الثمرة الأفريقية التي تعتبر من المنشطات والتي تمنح متعاطيها ذات النشوة التي يمنحها القات. وهذه الثمرة موروث غذائي توارثته الأجيال كبديل للغذاء عند حدوث مجاعات ونفاذ الغذاء. إلا انه منع استخدامه في الآونة الأخيرة لما سببه من أعراض قاتلة وتوقف استخدامها كطعام منشط للخيول[8] .

وتشكل النباتات التي تثير جدلاً عند استخداماتها كعلاج طبي مع معرفة الآثار السمية التي تحتويها نسبة كبيرة في المجلات العلمية المعنية بالأبحاث الغذائية والكيميائية. وعلى سبيل المثال لا الحصر المعركة الدائرة بين سمية أوراق النباتات الثلاثية:

اللبلاب، والبلوط، والسماك[9]. الذي يسبب حساسية شديدة عبارة عن بقع حمراء على سطح الجلد وبالاخص الشباب عند ملامستهم أو تعرض ملابسهم لهذه الأوراق النباتية.

رغم تناول كتب التاريخ وقصص التراث حول استخدام النباتات في القتل والانتقام، فلن نستثني العصر الحديث من إستمرار هذه الظاهرة، أي استخدام النباتات السامة في التخلص او إيذاء أية ضحية. وعلى المستوي الرسمي نذكر ما نشرته الصحف في 2013/4/17 م عن الرسالة المشبوهة التي وجهت إلى الرئيس الاميركي باراك اوباما والتي تضم مادة الريسين السامة[10]. وكذلك ما تناقلته وكالات الانباء عن مقتل الأخ غير الشقيق للرئيس الكوري قتل في شهر فبراير 2017 بواسطة aripiprazole, antipsychotic.

هذه أمثلة قليلة من أمثلة كثيرة لا يسمح المجال هنا لذكرها بالتفصيل، الأمر الذي يدل على أن النباتات هو أحد المصادر الهامة لصناعة السم ولاستخدامه في التخلص من الضحايا. والمشكلة الأساسية في سياق هذه الأمثلة أن الناس لا يعرفون سمية هذه النباتات وليس لديهم المعرفة التي تجعلهم قادرين على التعرف على سمية النباتات من شكلها أو لونها أو رائحتها. ولذلك قد يقعون ضحية لعدم معرفتهم لمثل هذه النباتات. وفضلاً عن ذلك بعض هذه النباتات السامة يشيع استخدامه كدواء لمعالجة بعض الأمراض وهنا تقع مشكلة ازدواجية فاعلية النبات بين السمية والعلاجية، مسألة لا تخلو من مخاطر.

والسؤال الذي نطرحه في هذا السياق هو كيف يمكن تجنب هذه المشكلة من خلال قوانين الفارمكولوجية ومن خلال الدراسات المكرسة لهذه النباتات ومن خلال تسويق نتائج الدراسات داخل المجتمع المحلي والعالمي. ولذلك أجد من الضروري في سياق تنمية الوعي بالظاهرة التي بينتها هو أن نتعرف على كيفية الاستدلال على سمية النباتات.

كيف يستدل على سمية النبات؟

المقصود بالنبات السام هو النبات الذي يحتوي على مركب كيميائي أو عدة مركبات تؤثر على الوظيفة الفسيولوجية لجسم الإنسان. وتعتبر النباتات سامة سواء من خلال أجزائها مجتمعة أو من خلال بعض أجزائها (مثل البذور أو الأوراق أو الجذور..الخ) إذا أخلت بالوظيفة الفسيولوجية لأحد الأعضاء أو كل الجسم عند الإنسان أو الحيوان. والإخلال بالوظيفة الفسيولوجية يعني أن تؤدي السمية إلى نزيف داخلي أو جرح ظاهر مثل البثور أو الأورام أو ممكن يؤدي إلى إجهاض الأجنة او الشلل المؤقت أو الدائم أو الاخلال العصبي والهيستيريا أو الهلوسة والتشنج وفي النهاية الموت الحتمي. وتحتوي كثير من النباتات على سمية معينة لبعض من أجزائها، مثل البذور فقط أو الأورق أو الجذور، بينما باقي النبات آمنًا ولا يحتوي على أي مكونات كيميائية ذات سمية عالية. حيث يعتبر النبات آمنًا لمن يجهل هذه المكونات. على سبيل المثال بذرة التفاح تحتوي على نسبة معينة من مركب إمجادلين الذي يحتوي على نسبة من السمية. وهناك بعض النباتات او الثمار تعتبر سامة قبل النضج أو سامة في مرحلة من مراحل النمو.

تكون النباتات أو أجزاؤها سامة إذا احتوت على مكونات كيميائية معروفة بسميتها أو تتحلل وتطلق مواد سامة من جراء هذا التحلل أو عند الهضم تدخل التفاعلات الكيميائية مع بعضها وتنتج مكونات سامة. وكثير من هذه المواد السامة هي سلاح ذو حدين حيث تنطلق هذه المواد السامة من أجل حماية النبات عندما تتعرض النباتات إلى عدوان خارجي لتدميرها.. وهذه الحماية البيئية هي التي تحمي النبات من التدهور والاندثار.

ولا نقصد من النباتات السامة تلك التي تتعرض للعفن أو تأثير الرطوبة أو الحرارة عليها - أي المؤثرات الخارجية - نتيجة الاهمال أو التخزين السيئ، ولكن نقصد النباتات التي يحتوي جزءً من مكوناتها على مركبات سامة تؤدي إلى الإخلال الوظيفي كما أشرت سابقًا.



البلدونا (ست الحسن من النباتات السامة

ولقد حبانا الله برعايته أن تكون تلك الأجزاء السامة من النباتات الموجودة في الثمار او الخضروات على وجه الخصوص غير قابلة للأكل بينما باقي النبات يؤكل سليما أو تكون سليمة بعد الطهي أو عندما تخلط مع نباتات اخرى أو تغمر في الماء إلى آخره.. وعلى سبيل المثال ما يلي:

بذور وأوراق بعض النباتات مثل المشمش، البرقوق، الخوخ، الكرز، وبذور اللوز المر وكل هذه العائلة، تحتوي على نسبة من المواد السامة التي يطلق عليها جلوكيسيدات سيانينية (cyanogenic glycosides) المعروفة بسميتها وتطلق حمض السيانيد في عملية الأيض. ولذلك لا تؤكل تلك البذور رغم إحتوائها على النواة. ويمكن معرفة وجود السيانيد من التحاليل الكيميائية، حيث يتفاعل سيانيد الصوديوم والبوتاسيوم مع كل من الحديد والنحاس والكادميوم والخارصين والكروم والكوبلت والنيكل وغيرها وينتج مركبات ذات ألوان مختلفة من السهل الاستدلال عليها[11].

النباتات تكون سامة قبل الطبخ وآمنة بعد طبخها مثل أنواع مختلفة من الفاصوليا وعلى سبيل المثال: الفاصوليا الحمراء وبعض أنواع الفاصوليا الأخرى التي تحتوي على مركب سام يعرف ب ليستين (lectin)، ولهذا المركب تأثير في عملية انقسام الخلية غير المباشر وبالتالي يؤثر على الغشاء الخلوي في عملية نقل البروتين أثناء عملية الأيض. وتؤدي هذه الحالة الفسيولوجية إلى التقيؤ والاسهال وذلك خلال ساعات قليلة من اكل الفاصوليا الحمراء غير مطبوخة. ولكن ممكن غلي الفاصوليا إلى درجة حرارة فوق 100 °C ولمدة عشر دقائق فيمكن التخلص من هذه المادة السامة ويصبح الفاصوليا آمنا للأكل. وهذا ما اوصت به هيئة التغذية الأمريكية (FDA). وكذلك البطاطا النيئة التي تحتوي على مادة السولانين السامة قبل الطبخ وتتحلل بعد الطبخ. والسولانين له تأثير ضار على الجهاز العصبي فيؤدي إلى صداع وإسهال واضطراب في عملية الهضم.

الكميـة المسـتخدمة للنبـات تلعـب دورا في سـميتها، مثـال علـى ذلـك جـوزة الطيـب لإضفـاء نكهـة خاصـة في الطبـخ. تحتـوي جـوزة الطيـب علـى مركـب يطلـق عليـه مايرستسـين، ومركـب المايرستسـين (Myristicin) بجرعـات عاليـة جـداً يؤثـر علـى الأعصـاب ممـا يـؤدي إلى حالـة مـن الهلوسـة أو إضطـراب في الرؤيـة وأحيانـًا يـؤدي إلى الغثيـان.

أوراق النباتـات الـتي تسـتخدم في الشـايات أو في بعـض أنـواع المأكـولات، ليسـت كل الأوراق قابلـة لـلأكل أو الطبـخ، فهنـاك بعض النباتـات تستخدم أوراقها في عمـل الشـاي مثـل النعنـاع والريحان وغيرهـا وهنـاك بعـض الأوراق تسـتخدم في الطبـخ مثـل ورق العنـب. ولكـن بعـض النباتـات تحتـوي أوراقهـا علـى مركبـات سـامة لا تتحلـل أو تـذوب أثنـاء الطبـخ ولذلـك فهـي ضـارة في إسـتخدامها في شـرب الشـاي كعـلاج دوائي. مـن أمثلـة هـذه الأوراق، أوراق الطماطـم الـتي تحتـوي علـى مركـب أتروبـين (atropin) وهـو قلويـد سـام يـؤدي إلى إختـلال عصـبي كذلـك تحتـوي الأوراق علـى نسـبة بسـيطة مـن مركـب توماتـين (tomatine) السـام الـذي يتحلـل عنـد النضـج في الطماطـم الحمـراء.

استخدام النباتات السامة في التراث ؟

ذكرنـا سـابقًا كيـف اسـتخدمت النباتـات السـامة في زهـق روح الضحيـة. وإسـتخدمت النباتـات السـامة في الـتراث وذلك إمـا من اجل القضـاء على الضحيـة أو من أجـل إسـقاط الجنين أو الايذاء الجسـدي والنفسـي مثـل الأعـراض الـتي تسـبب الهلوسـة والتشـنج والهذيـان والشـلل المؤقـت والدائـم وغيرهـا. وعمليـة كشـف الضحيـة المسـمومة دائمـا في دائـرة الشـك، حيـث مـن الصعـب أحيانـا تقصي أثـر الفاعـل وربمـا حـتى أثـر السـم



غُشار asclepias procera

المسـتخدم مـن النبـات. وبشـكل عـام ممكـن تقسـيم اسـتخدام النباتـات السـامة الى نوعـين:

- نباتـات معـروف مركباتهـا بسـميتها وتسـتخدم للإضـرار بالضحيـة.
- نباتـات مجهولـة المركبـات وتسـتخدم إمـا للطـب الشـعبي أو تسـتخدم بشـكل عشـوائي.

في الأزمنـة القديمـة سـعى العطـارون إلى جمـع الأعشـاب وتجفيفهـا ومـن ثـم طحنهـا مـن أجـل الاسـتخدامات المنزليـة.. سـواء في الطبـخ أو التنظيـف أو في عمليـات التجميـل والزينـة... الـخ. لـم تكـن المـرأة تعـرف ماهيـة المكونـات الكيميائيـة أو البيولوجيـة لهـذه النباتـات وإنمـا وجـدت أمهاتهـن أو جداتهـن يتعاملـن مـع هـذه النباتـات أو بالتجربـة علـى الاسـتخدامات.

كثير من هذه النباتات تحتوي على مواد سامة ولذلك أصبح لدى النساء أو العطارين خبرة في ما هية هذه المكونات وما تحتويه من سُميّة.

لم يكن الكشف عن وصفات استخدام النباتات السامة في البحرين سهلا. أولا ربما لأن الحالات - إن وجدت - قليلة وثانيا لأن المجتمع المحافظ كثيرا ما يلجأ إلى التعتيم والتستر. ولم يتم توثيق الحالات التي أُدخلت إلى المستشفى من تأثير النباتات السامة لعدة أسباب. ولكن كما ذُكر لي من أحدى الاختصاصيات[12] في النباتات الطبية بأن حالات قليلة تمت إحالتها الى القسم المعني مثل حالة تناول بعض الأعشاب أو كبسولات مصنوعة من الأعشاب التي سببت الاجهاض، وحالة أحد المرضى الذي يعاني من مشاكل في الكلى سبب له تناول عشبة معينة من احد محلات العطارة سببت له مشاكل صحية أدت إلى سفره الى خارج البلاد للعلاج. بعض من الحالات التي تؤدي إلى حدوث بعض المشاكل مثل أحد المرضى تعالج بمرهم مصنوع من الأعشاب واتضح لاحقا بأن نسبة الكورتيزون في المرهم عالية جدا مما أدى الى حدوث مشاكل صحية أخرى. أما ما يسرده العطارون أو ما تسرده بعض النسوة من حوادث وصلت لسمعهم فقط فهي كثيرة وغير موثقة في أي من الدراسات.

تقول إحدى النساء العاملات في الطب الشعبي، أو العلاج التقليدي مثل الحجامة، أو عمل السحر وغيره. بإن بعض النساء يطلب منها نبتة لإسقاط الجنين لضرتها (زوجة زوجها) عندما يصل لسمعها بأنها حامل. أو تطلب منها بعض النسوة إن كان هناك نبات يساعد على العقم. من هذه النباتات ما يباع في محلات العطارة لفوائدها الطبية.

يحكي أحد البحارة الذين أعرفهم (وهو من عائلتي) بأنه قديمًا كانوا يستخدمون طريقة في صيد الأسماك عن طريق استخدام مادة نباتية مخلوطة تشبه بعر الأغنام في حجمها وتطحن مع بعض أطعمة الأسماك كمخلوطات القواقع وسراطين البحر ثم تنثر حين يصل المد إلى الشاطئ فتأكله الأسماك التي تبحث عن الطعام. وبعد نصف ساعة أو يزيد قليلا ينزل الناس لالتقاط الأسماك الميتة من أثر هذا السم.

استخدمت هذه الطريقة - طريقة سم السمك عبر النباتات - في كثير من المناطق في آسيا وأمريكا اللاتينية.

أما العطارون الذين أجريت معهم اللقاء وهم ثلاثة من المنامة والمحرق وإحدى القرى، يتفقون على عدم علمهم بأي نبات سام يستخدم في محلات العطارة لديهم، أو عدم الطلب من الزبائن لأي نوع من النباتات السامة.

عينات من النباتات السامة :

تتوفر بعض من النباتات السامة في البحرين او الخليج، وهي إما برية أو أعشاب تجلب من الخارج لأغراض علاجية ولذلك يجب التنويه بمدى سمية هذه النباتات إما بنشرات أو بعدم تعرضها للناس وخاصة الأطفال. من هذه النباتات نستثني النباتات الزراعية التي تجلب لغرض الزينة أو الزراعة في الشوارع. وبعض النباتات هي :

الداتورا: نبات يستخدم لدوار البحر وهو من الفصيلة الجزرية

Datoura: scopolamine poisounes plant but it is used in sea sickness

قلوانيات الدتورة تؤثر في الجهاز العصبي المركزي ويقلل الافرازات العرقية واللعاب وغيرها.

فوكس جلوف Foxglove: يحتوي على دايووجكسين الذي يعمل على زيادة ضربات القلب وبجرعات اكبر يؤدي إلى أعراض مرضية او الوفاة.

الفُوّة **rubia tinctorium L**: نبات عشبي متسلق له أوراق قصيرة الأعناق. والجزء المستخدم هو الجذور وتوجد في السوق على شكل قطع اسطوانية (البتانوني **216**). يستخدمه العطارون أو تماميله لاجهاض الجنين.



المشروم السام

حب الملوك croton tiglium L: هي البذور لشجيرة تنمو وتزرع في الهند وسريلانكا والبذور معروفة لدى العلماء المسلمين بالاسم الفارسي باسم ماهودانة والبذور والزيت المستخرج منها مسهلان شديدان ويعتبر أقسى وأشد المسهلات وقد كانت تستعمل أزهار النبات وأوراقه في تسميم الأسماك في الهند. (البتانوني 264).

الحرمل peganum harmala L: نبات عشبي معمر وله ثمار بيضية بها بذور سوداء. يحتوي الحرمل على قلواليات وهي شديدة السمية.

الحنظل citrullus colocynthis L: نبات ينمو زاحفا على الارض وله ثمرة مستديرة شديدة المرارة . الحنظل مسهل قوي وله تأثير شديد على الأمعاء وهي تسهل وتقيئ لحد الموت.

الششم او عين الديك او البندق المر abrus precatorius L: نبات الششم شجيرة متسلقة وتستخدم البذور الجافة. تحتوي البذور على مادة بروتينية سامة هي الأبرين. يضيفها العطارون الى مكونات البخور ويجب الحذر من سميتها.

طعم سمك أو سم السمك anamirta cocculus wight & Arentt: نبات خشبي متسلق مستديم الخضرة

عنب الذئب solanum nigrum L: نبات عشبي حولي للثمار أثار منومة ومهدئة ويحتوي على قلويدات.

الخاتمة:

إذن لعبت النباتات السامة دوراً كبيرا في التراث وفي ثقافات الشعوب. وأهم استخدامات هذه النباتات السامة هي من أجل الاغتيالات السياسية أو إزهاق الأرواح أو التسبب بتشنجات أو عاهات أو الإضرار بالكائن الحي. فمنذ قتل كاليجولا وحتى محاولة الرسالة المشبوهة الى الرئيس السابق أوباما، تعددت الوسائل والأهداف والضحايا لكن بقيت النباتات السامة هي الوسيلة الآمنة لزرع السم دون الوصول إلى معرفة الجاني. أو وربما استخدمها العامة بدون وعي كعلاجات في الطب الشعبي.

ولا شك أن معرفة المكونات السامة لهذه النباتات سيساهم في تعميق الوعي للكشف عن المزيد من هذه السموم وبسرعة قياسية قبل أن تصل الى جوف المجني عليه. ننتهي من خلال ما عرضنا له إلى ضرورة ما يلي:

- حصر جميع النباتات السامة وتوثيقها علميًا وفايتوكيميائيًا.
- زيادة الوعي الثقافي الشعبي بأن النباتات قد تنطوي على مضار تؤدي الى خلل في الوظائف الفسيولوجية للكائن الحي.
- إصدار قانون النباتات والأعشاب الطبية وتأثيراتها الجانبية من أجل معرفة النباتات السامة
- الإشراف على متاجر العطارين ووعيهم ومعرفتهم بالنباتات السامة المعروضة.

الهوامش

1. American Chemical Society Webinar: toxic plants
2. national geography: issue 99
3. اليف شافاك، شرف: الجزء الثاني، ص 44
4. C & EN August 31, 2009 p 40 Amrican chemical society
5. site of American chemical society:
- www.acs.org
6. عشبة الأفسنتين أو الأفسنتين المر من الأعشاب الطبية بنكهة اليانسون، ويُشار إليها في الأدب التاريخي (الجنية الخضراء). النبتة معروفة في المغرب بالشيبة وهي تحل محل النعناع في في فصل الخريف والشتاء لتنكيه الشاي.
7. www. FAO. Org : Documents Titles: roots, tubers, plantains , and banana in human nutrition
8. خديجة حبيب، جريدة الشرق الأوسط، العدد 11870، 29 مايو 2011.
9. في 2013/4/17 م هذا اليوم اعلن مكتب التحقيقات الفدرالي (اف بي آي) ان الرسالة المشبوهة التي وجهت إلى الرئيس الاميركي باراك اوباما تضم مادة الريسين السامة، مؤكدا في الوقت نفسه ان لا علاقة بين هذه الرسالة واعتداءات بوسطن وقال مكتب التحقيقات الفدرالي في بيان ان التحاليل الاولية التي اجريت صباح الاربعاء على رسالة وصلت إلى مركز فرز رسائل البيت الأبيض خارج المجمع الرئاسي اكدت «وجود مادة الريسين» في الرسالة واضاف البيان «لا توجد اشارة إلى اي رابط مع اعتداءات بوسطن» موضحا ان التحقيقات متواصلة وتجري تحاليل اضافية لتأكيد وجود هذه المادة السامة. وكان الجهاز السري الذي يعتبر الشرطة المكلفة حماية الرئيس الاميركي اعلن في وقت سابق ان «مركز البريد في البيت الأبيض تلقى رسالة موجهة إلى الرئيس في السادس عشر من نيسان/ابريل تحتوي على مادة مشبوهة واضاف المتحدث باسم الجهاز ادوين دونافان ان هذا الجهاز «يرصد عادة الرسائل او الطرود التي تستلزم فحصا اضافيا او تحاليل قبل ان يسلمها» إلى البيت الأبيض وكشفت السلطات الثلاثاء ان رسالة تحتوي على سم ارسلت في واشنطن إلى سناتور ميسيسيبي الجمهوري (جنوب) رودجر ويكر ويكبيديا ٢٠١٧/٣/٩
10. ACS News Service Weekly PressPac: September 26, 2012 - 8. Taking the battle against the toxic trio beyond Leaves of three
11. J of Chemical Education ,V 93, no 5, May 2016, p 891
12. مكالمة بالتلفون مع عفيفة بدر مسؤولة قسم الطب الشعبي سابقا في الصحة العامة بتاريخ 2016/11/16.

الصور

- الصور من الكاتبة



«المحفل» على خطى الأجداد

عادات ومعتقدات - شحنة من الرموز والدلالات

د. الزازية برقوقي – كاتبة من تونس

يلعب الموروث الشعبي دورا فعالا في قراءة الواقع الثقافي للمجتمعات التقليديّة، وذلك من خلال مختلف التّعابير الفنيّة التي ما فتأت تعكس بوضوح أفكار ورؤى وشواغل أصحابها على مر الزمن. وتعد المناسبات الاحتفاليّة الشعبيّة ميدانا ثريا وحاضنة أساسيّة للمخزون الثقافي الجماعي، اذ يلتقي فيها الديني بالدنيوي والواقعي بالخيالي فتحضر المعتقدات مع المعارف وتمتزج العادات بالتقاليد، ويتفاعل ذلك الكل وفق ضوابط ونظم معيّنة في إطار ممارسة احتفاليّة طقوسيّة جماعيّة لها تمثلاتها ورموزها الدلاليّة. ومما لاشك فيه أن تلك المناسبات ساهمت بشكل كبير في تشكيل و بلورة الآثار الثقافيّة واستمرارها داخل المجتمعات، الشيء الذي جعلها وجهة عديد الباحثين على اختلاف تخصصاتهم وتفرعاتها الثقافيّة والتاريخيّة والاجتماعيّة والاثنوموسيقولوجيّة والسيميولوجيّة وغيرها، للبحث واستجلاء حقائق الحراك الإبداعي الفكري والنشاط المادي الإنساني للمجتمعات.

وفي إطار البحث داخل المخزون الثقافي لمجتمعاتنا والمتعلقة بالمناسبات الاحتفاليّة الشعبيّة ورموزها الدلاليّة يندرج عملنا هذا المتمثل في ظاهرة المحفل، وسنحاول من خلاله تعريف وتحليل هذه الظاهرة واستنطاق عديد جوانبها لمزيد الفهم والإدراك وتقديم المعلومة الممكنة حولها للقارئ عموما.

المحفل

«المحفل من الحفل» وحَفَلَ القوم يَحْفِلُونَ حَفْلاً واحتفلوا: اجتمعوا واحتشدوا وعنده حفل من الناس أي جمع، وهو في الأصل مصدر. والحفل: الجمع والمَحْفَل: المجلس والمجتمع في غير مجلس أيضا. ومَحْفَل القوم ومحْتَفَلُهم: مجتمعهم»[1]. وفي المجتمع البدوي لا يبتعد مفهوم مصطلح المحفل عن معاني هذا التّحليل اللّغوي «والمحفل من الناحية اللّغوية الصّرفية صيغة مشتركة بين المصدر الميمي واسم المكان تدل على الفعل بصفته حادثا معلوما كما تدل على الظّرف باعتباره إطارا معيّنا يجري في حيزه ذلك الحدث»[2].

والمحفل اصطلاحا هو عبارة عن مجموعة نساء متجمّلات، بأبهى ما لديهن من اللّباس والحلي، تتجمعن بالمناسبات الاحتفاليّة كالعرس والختان في شكل موكب يترجّل باتّجاه بيت الاحتفال، ويكون ذلك بطريقة متوارثة ومعلومة لدى أهل البوادي، وهي أن تضع النّسوة على رؤوسهن لحافا أحمر اللون كبير الحجم، عادة ما يكون الزّي البدوي الذي يعرف بالحولي أو الحرام، ويتم ذلك بأن يمسك الرّداء أو اللحاف من أطرافه الأربعة بطريقة مشدودة، أين تتمكن النّسوة من السّير تحته مردّدات أغاني المحفل، التي تستجلب مواضيعها من البيئة الطبيعية والاجتماعيّة ومن المناسبة الاحتفاليّة ذاتها. وتنقسم نساء المحفل إلى مجموعتين، تسمّى الأولى مجموعة «الجرّادة» والثّانية «الشّدادة»، وذلك حسب تقاليد ومتطلبات أداء الأغاني.

محفل العرس

يظهر المحفل في مناسبات ومواقيت احتفاليّة معيّنة، وهي مضبوطة حسب العادات والتّقاليد المتوارثة لمجتمع البحث[3]. ففي احتفالات العرس مثلا يتشكّل المحفل في مناسبتين فقط، على طول مراسم الزّواج، فيكون المحفل الأول يوم «الملاك» أي يوم عقد القران وقراءة الفاتحة، ويتشكّل المحفل الثّاني يوم «الجحفة»[4] أي يوم العرس وعند أخذ العروس إلى بيت زوجها.

تسير المجتمعات القبليّة عامة ومجتمع بحثنا خاصّة وفق أعراف ونظم اجتماعيّة متوارثة ومتّفق عليها، حيث يسعى الجميع للسّير وفقها، وتطبيق ما تداول من عادات وتقاليد، والالتزام بضوابطها وبأدق تفاصيل طقوسها وشعائرها، ذات الرموز الدلاليّة والمفاهيم الخاصّة داخل المجتمع. «فالعيش بالرموز وتوظيفها فعالية إنسانية بكلّ امتياز، بها يعيش الإنسان ويؤثث وجوده ويبني عالمه المادي والمعنوي ويرسي نظام الأشياء والعلاقات بينه وبين الآخرين من الناس. ودلالة الأشياء والعلاقات لا تدرك إلاّ من خلال استعمالاتها وممّا تتضمّنه من معنى في حياتهم وممّا تتخذه من دلالة في متخيّلهم الجمعي»[5].

تلتقي في المحفل جملة من العناصر المشكّلة لهذه الظّاهرة، تتمثل في نخبة من النّساء اللاّتي تتقن الغناء والزّغردة، ومختارات من أغاني المحفل والتي تكون في مجملها ذات علاقة بالإطار والمناسبة، إلى جانب حضور جملة من الرموز والدلالات تنطلق من المخيال الجمعي وترتبط أساسا بأدوات التخاطب المتعلقة باللفظ والحركة والشكل واللون، التي تحمل بدورها شحنات معنويّة لها قدرة تأثيرية على ممارسيها، اذ تثير لديهم صورا وأفكارا ذهنيّة يتجاوبون ويتفاعلون معها ويجدون لها مقاصد ومفاهيم مضبوطة، هذا بالإضافة إلى ما يحيط بالظّاهرة من عادات وتقاليد ذات منحى احتفالي طقوسي عقائدي ينخرط الجميع في ممارستها بشكل انسيابي بحثا عن الشعور بالرضا الجمعي، ففي مثل هذه المناسبات لا يمكننا الحديث عن الفرد و الفردانيّة، وفي هذا السياق يقول دوركايم

«يتشكّل لدى الأفراد من خلال حضورهم الجماعي ضرب من الشعور الجمعي الجيّاش لا يدركونه وهم في حالتهم الفردية[6]».

محفل «الملاك»

يعد «الملاك» وبمختلف مسمّياته العربية، اليوم المشهود لإعلان وإشهار الخطبة في المجتمعات العربية عامة وفي بعض بلدان شمال إفريقيا والمغرب العربي خصيصا. وقد تختلف أو تتماثل طقوس وممارسات هذه الظاهرة، غير أنها تلتقي في مجملها حول الاحتفال وتبادل الهدايا بأشكال متعددة وفق مسارات علائقيّة مختلفة. ويبدو أن الملاك في البلاد التونسيّة ما هو إلا «الدزة» في بعض دول الخليج العربي مع اختلاف طفيف في مواقيت التنقل مثل ما هو متداول في الكويت، حيث «تسير ثلة من النساء من بيت والدة العروس، قبيل صلاة العشاء، على ضوء الفوانيس يحملن (الدزّة)، تتقدمهن الخاطبة، وعلى رأسها صرة كبيرة تضم الملابس والهدايا بشكل بارز لافت، ويطفن بين البيوت باتجاه بيت العروس، وهن يزغردن، ويرددن الصلوات على النبي وآله»[7].

كما يطلق على الملاك تسمية الملچة أي «الملكة» في بلدان الخليج كافة، وهو أيضا التسلومة، أو «التسليمة» لدى بعض المناطق العربية الأخرى، وكما تشير الكلمة فهي تعبر عن مراسم تسليم المهر، وما يتبعه من الهدايا، مرفقة بسلة تضم احتياجات العروس من المصوغات، والملابس وغيرها، تحملها النساء سائرات نحو بيت العروس تحت أصوات دق الدفوف والغناء.

أما في دول المغرب العربي ونظرا إلى التقارب الجغرافي والتمازج الثقافي بينها، تحافظ بعض المناطق على غرار البلاد التونسية على نفس تسمية «الملاك»، وعلى سبيل الذكر المجتمع التّلمساني من دولة الجزائر، حيث تتشابه العادات وتلتقي بعض الممارسات، ففي يوم الملاك وكما جرت العادة يحمل أهل الخطيب إلى بيت الخطيبة هدايا كثيرة أهمها « الطيفور» وهو الطبق الذي يُملأ بالحنّاء لتخضّب بها العروس. كما يضعون وسط الطّيفور السُكّر لاعتقادهم بأنه رمز للحلاوة والسّكينة والمودّة. ويحمل أيضا مجموعة من الملابس تتمثل في: «القفطان» وهو جزء هامّ من المهر، وبلوزة المنسوج و«الحايك» و«الصبّاط» مع مجموعة من مساحيق التّجميل والعطور والصّابون ثم يؤتى كذلك بأطباق تملأ بأنواع من الحلويات التّقليدية، إضافة إلى الشّموع والحليب. وقد جرت التقاليد في تلمسان في ليلة الإملاك أن يشرب الخطيب خطيبته كأسًا من الحليب، وفي المقابل تقدّم له هي الأخرى نفس الكأس ليشرب هو منه أيضًا[8].

أما في مجتمع بحثنا من البلاد التونسية يقام محفل الملاك يوم عقد القران وقراءة الفاتحة وهو اليوم الذي يمتلك فيه العريس رمزيا واعتباريّا عروسه، فيحمل لها عن طريق أهله (المحفل)، جملة من اللوازم للحياة الجديدة تقدم في شكل هدايا وعلى شاكلة مخصوصة، تسمّى في مجتمع بحثنا «العلاقة»، كناية عن القفّة التي ترافق بقيّة الأدباش، وتحتوي على كم هائل من قراطيس البخور والعطور وأدوات الزّينة والحلوى وغيرها.

تصنع «العلاقة» من سعف النّخيل وكلّما كانت «العلاقة» ذات حجم أكبر، إلا ودلّت على ترف أهل العريس وكرمهم من ناحية وعلى مكانة وقيمة العروس من ناحية ثانية. ترصّف مكوّنات «العلاقة» بطريقة معيّنة، حتّى تكون العناصر ذات الرموز الدلاليّة الخيّرة في متناول العروس أثناء فتح «العلاقة»، لذلك توكل هذه المهمّة إلى إحدى العجائز من ذوي الدّراية بهذه الأمور، ثم تخاط فتحة «العلاقة» وتشكّ المخيط التي أخيطت بها في الجانب الأيمن منها، وتلفّ بكاملها في لحاف أحمر اللّون، لما لهذا اللّون من مدلولات رمزيّة ذات معاني ومفاهيم داخل المجتمع.

إنّ منطقة بحثنا تتبرّك باللّون الأحمر وترى أنه رمز الخصب والخير والبركة وهو ما نجده أيضا في «الحنّاء» التي تصبغ بها صاحبة الاحتفال يديها ورجليها وكذلك الطّفل المختون، أما الرّجل فيصبغ خنصر يده اليسرى وكلّها حركات وأفعال لها مفاهيم

خاصة بهذه المجموعة. فالحناء أو اللون الأحمر منذ القديم لها دلالات في المجتمعات العربيّة عامّة ومجتمع بحثنا خاصّة، فقد ارتبطت أيضا بالقرابين والذّبائح، والتي تعرف باسم «الحمورة»، ففي هذه المجتمعات لا يستقيم الاحتفال إلاّ بالذّبح وسيلان الدّم، لما في ذلك من عادات وتقاليد يجسّدها هذا الطّقس للبحث عن أهداف وغايات جماعيّة. «فإنّ المجتمعات سواء الحديثة منها أو التقليدية أو تلك المسمّاة بلا كتابة، تنتج دوما متخيلات «*des imaginaires*» لتعيش بها وتبني من خلالها رموزها وصورها عن نفسها وعن الأشياء والعالم، وبواسطتها تحدد أنظمة عيشها الجماعي ومعاييرها الخاصّة»[9].



تأخذ «العلاقة» وكل لوازم العروس من بيت العريس وترفع فوق رؤوس النّسوة، وتسرن بتؤدة في مقدّمة المحفل الذي يتكفّل بالغناء والزّغردة فيرددن نماذج من الأغاني مثل «شَارِدْ[10] لَرْيَامْ زينة»، والتي تقول أبياتها:

نَجَعْ[11] أَبْيُكْ وِينَهْ
يَا شَارِدْ لَرْيَامْ زِينَهْ

يَا زِينَهْ يَا بْنَيِّتْ عَمِّي
مَا صَابِكْ مِلْكَهْ فِي فُمِّي

رَايْ[12] بِينْ أَنْيَابِي دِيمَهْ
يَا شَارِدْ لَرْيَامْ زِينَهْ
... نَجَعْ أَبْيُكْ وِينَهْ ...

يَا زِينَهْ حُمر الشُّوَارِبْ[13]
رَايْ صِيفَهْ لَرْيَالْ[14] هَارِبْ
كِي شَافُو الصَّيَادْ زَارِبْ[15]
كِي شَافُو زَقْدْ عِينَهْ
يَا شَارِدْ لَرْيَامْ زِينَهْ
... نَجَعْ أَبْيُكْ وِينَهْ ...

وَالْمَحْفِلْ جَا مِنْ الْمَكْنَاسِي[16]
جَابَاتَهْ عَرْبْ اللُّبَاسِي
رَايْ مَشْيَهْ وِتْذَهْلِيلَهْ
عَلَى شَارِدْ لَرْيَامْ زِينَهْ
... نَجَعْ أُبْيُكْ وِينَهْ ...

الْمَحْفِلْ جَا مِنْ الْمِزُّونَهْ[17]
جَابَاتَهْ سُودْ عْيُونَهْ
رَايْ مَشْيَهْ وِتْذَهْلِيلَهْ
يَا شَارِدْ لَرْيَامْ زِينَهْ
... نَجَعْ أُبْيُكْ وِينَهْ ...

الْمَحْفِلْ جَا مِنْ قُمُودَهْ[18]
جَابَاتَهْ زُهْرَةْ وَمَسْعُودَهْ
رَايْ مَشْيَهْ وِتْذَهْلِيلَهْ

يَا شَارِدْ لَرْيَـــامْ زِينَـــةْ
... نْجَـعْ أَيْتْـكُـوِيـنَـةْ ...

الْمَحْفِـلْ جَامِنْ الظَّوَاهِـرْ
جَـابَاتُـهْ غَـرَبْ الْجَّوَاهِـرْ
رَايِ مَـشْيَـةْ وِتْـذَهْ لِيلَةْ
يَا شَـارِدْ لَرْيَـــامْ زِينَـــةْ
... نْجَـعْ أَيْتْـكُـوِيـنَـةْ ...



ومما جاء في هذه الأغنية تشبيه المرأة بالغزال الشّارد وهي صورة تعبيريّة مستوحاة من الواقع الطّبيعي والبيئي لمجتمع البوادي، الذي يستلهم منه أصحابه إبداعاتهم الشّعريّة والغنائيّة، فمثل هذه الصّور تتكرّر كثيرا في تركيبة الأغنية الغزليّة وفي القاموس اللّغوي البدوي عامّة.

وكما هو ملاحظ في نص هذا المثال فقد تراوحت «جراريده» بين التّغزّل بذات الحبيبة (زينة حمر الشّوارب) وبشكلها الذي مثّله بالغزال من خلال تعديد أسمائه لريال لريام، (راي صفة لريل هارب) وكذلك بالمكانة الاجتماعيّة للحبيبة والتي تحددها كثرة المحافل القادمة إليها من مختلف الأماكن. وكثيرا ما تردّد نساء المحفل مثل هذه النّماذج من الأغاني ذات المواضيع الغزليّة والمعاني والتّعابير الوصفيّة للمرأة والفارس والفرس والهودج وغيرها من عناصر الاحتفال.

وفي اتّجاه بيت العروس تعنى النّساء وخاصّة المقرّبات من أهل الاحتفال بمراقبة المحفل، وهن النّساء اللاّتي تسرن تحت الرّداء الأحمر، حيث يحرصن دائما على أن يتكوّن ذلك الموكب من صفوة نساء «العرش»، أي من ذوات المكانة الاجتماعيّة الهامّة واللاّتي لهن استقرار في حياتهن العائليّة والزوجيّة، فممارسة الطقوس داخل المجموعة تستوجب تحديد المهام وضبط الأدوار كما يجب. وربما نلتقي هنا مع ما ذهب إليه «كلود ريفيار» بالقول «إنّ الوظائف التي يضطلع بها المنخرطون في طقوس الزواج، هي نفسها تلك الأفعال التي يمارسها الأفراد بوصفها نماذج ممسرحة (*théâtralisés*)»[19]، ومن هذه الأدوار أن تجد دائما إحدى المقرّبات تحوم حول المحفل وتبعد بطريقة أو بأخرى، كل امرأة أرملة أو مطلّقة أو عاقر عن الرّداء الأحمر، ويعود ذلك إلى الخوف والاعتقاد بأن اللّعنة والشؤم الذي أصاب إحداهن قد يتسرّب إلى العروسين عن طريق محفل زواجهما.

إلى جانب المقاييس الاجتماعيّة والانتروبوثقافيّة، لابدّ أن تكون نساء المحفل من «الغنّيّاتْ» البارعات والمعروفات في المنطقة، من ذوات الأصوات القويّة والجميلة واللاّتي تحفظن رصيدا هاما من الأغاني وتتقن أداءها حسب ما يقتضيه المقام. وتعتبر أغاني المحفل الأغاني الأكثر صعوبة سواء على مستوى طريقة الأداء والنّغمة المستعملة أو على مستوى الطول وعدد مقاطعها، وربما كانت أغاني المحفل على تلك الشّاكلة من الطول والتّمديد والأغراض المتناولة، قصد ملأ الفضاء الزمني الذي يستغرقه المحفل في طريق

الوصـول إلى بيـت الاحتفـال، وتـدور مجمـل مواضيع أغـاني محفل «الملاك» حـول المرأة ومكانتهـا الاجتماعيّة وقيمتهـا الاعتباريّة والرمزيّة، فلا تتوانى نسـاء المحفل في التّغـنّي بجمال المرأة خلقـا وخلقا والرّفع من شـأنها داخل المجموعـة. وفي هـذا المقـام أمثلـة عديدة ومتعـدّدة من الأغـاني نذكر منهـا «قدّك طاغـي من بعيد يبـان»، «يا خـد إلّي لاح»، «يـا ربيحة يا خـد المرزم»، «شـبهت ريم الفـالي»، «راو قدهـا عـلام»... كمـا تردّد نسـاء المحفل مثـلا عَقْلّي غَـدَا فِّي سَـيَّهْ فتغني:

عَقْلِي غَـدَا[20] يِفِ سَيَّـهْ[21] هَزَّاتَهْ عِيشَـهْ بَيَّـهْ
يَـا عِيشَـهْ وهْذَبْهَـا قُصَّهْ[22] علَـى حَاجِبْهَـا
وشَـامْ[23] كِي عَذَّبْهَـا زَادْ وَرِّدْ السَّـيَّـالَـهْ[24]
يَـا سَعْدْ مِنْ كَاسِبْهَـا وخَاسِـرْ عَلِيهَـا مَالَـهْ
عَقْلِي غَدَا يِفِ سَيَّهْ
يَا وخَيْ نْشبَحْ[25] طُفْلَـهْ يِفِ العِرْس عُقْبْ الحَفْلَهْ
صَنْدُوقْ وحَلُّوا القُفْلَهْ يِفِ السَّـانِيَـهْ[26] القِبْلِيَّـهْ
يَـا عِيشَهْ وأَقْدامِكْ شِبْرِينْ عَرْضْ خْزَامِـكْ[27]
لَوكَانْ نْجِي لَوْهَامِكْ[28] لَسْمَـرْ[29] يِنَوِّضْ[30] عَلَيَّـا
عَقْلِي غَدَا يِفِ سَيَّـهْ هَزَّاتَـهْ عِيشَـهْ بَيَّـهْ

وعنـد الوصـول إلى بيـت الاحتفال يسـتنفر الجميع لتطبيق كل مراسـم الاحتفال حسـب مـا يقتضيه المكان وزمان تلك المناسـبة، وخاصة تلك الـتي تتعلّق بالاعتقاد والمعتقد وكل ما يحوم حولهما من شـواغل جماعية، ذوات الأفعال الطقسـية المتوارثة ومن ضمنها اسـتمرار نسـاء المحفـل بالغنـاء دون انقطـاع. فبدخول مـنزل الاحتفال تسـتقبلهم العـروس بطريقـة مخصوصـة حيث تقف داخل البيـت متّجهة إلى القبلـة ومغطاة كليّا بـرداء أحمر اللّـون، أو أبيض لدى بعـض العروش مثـل أولاد رضوان ويتمثل في لباس «السّفسـاري»، ولا تجلـس العروس إلا بعد دخـول المحفـل بكامله ووضـع «العلاقـة» أمامها، حينهـا تأخـذ مكانهـا دون الكشـف عـن وجههـا وتبدأ مرحلة حـلّ «العلاقة» والتي تخضـع بدورها إلى جملة من الضّوابط الطّقسـيّة التي لا بد من تطبيقهـا دون زيادة أو نقصـان، لذلك توكل هـذه المهمة إلى إحـدى العجائز ذات الدراية وتكـون من مقربـات العروس وتسـاعدها أخرى مـن أهـل العريس، فتفرشـن ذلك الـرداء الأحمـر الذي كانت تحمله نسـاء المحفل فوق رؤوسـهن، وتبـدأن بفتح «العلاقـة» فوقه.

يفكّ خيـط «العلاقة» من جانب فقـط حتى تتمكن العـروس مـن إدخال يدهـا وأخذ بعـض الأشـياء منها، وهو بمثابة التّنبؤ لمسـتقبل العـروس وحياتها مع زوجها، ومن أحسـن الأشـياء التي علـى العروس أن تتحسّسـها وتخرجها مـن «العلاقة»، هي المرآة حيـث تأخذها وتنظر فيها من تحـت اللّحـاف الأحمر ثـم ترجعهـا، أو الحلوى الـتي يجـب أن تأكل منهـا وتوضـع بعضها تحت قدميها داخـل «الدّمـاق»[31]، وذلـك للاعتقاد السـائد بـأن هذه الحركات والأفعـال تجعل من حياتها صافيـة صفاء المرآة وسـعيدة وحلـوة بطعـم الحلوى الـتي توزع علـى جميع الحاضريـن من النسـاء والأطفال.

تواصـل العجائز فتـح «العلاقـة» كليـا بإزالة ذلك الخيـط الـذي لا بـد أن يحفـظ في مـكان آمـن فيقـدم عـادة لأم العـروس كـي تخبأه خوفـا من أن تحصـل عليه إحـدى الغيـورات مـن ابنتهـا وتسـتعمله في سـحرها وعرقلـة زواجهـا. ومن خصائـص «العلاقـة» أن تفتح كل القراطيـس الموجـودة بداخلهـا دون اسـتثناء، ثـم تـوزع الحلـوى والفواكـه الجافـة والحنّـاء والسّـواك واللّوبان (العلكـة) علـى كل الحاضـرات، وتقسّـم بقيّـة المـواد بين جـزء لصناعـة البخـور وآخـر لصناعة «السـخاب»[32] حيـث تتجمّـع النّسـاء في اليـوم الموالي للمـلاك وتقـوم بإعـداده. ولا يجـوز الاسـتغناء عـن أي عنصـر من مكونـات «العلاقـة» مهما كانت بسـاطته، فحـتى القراطيـس التي تـم تفريغها تحفـظ جميعها كي تسـتحمّ العروس فوقها ويعتقد أن سـكب المـاء عليها قـد يبطـل اسـتعمالها في أغراض سـحريّة أو ما شـابه.

وكمـا هـو ملاحـظ فـان المحفـل يمثـل ظاهـرة كليّـة تضـمّ الممارسـة الفنيّـة الاحتفاليّـة وكذلـك الفاعليّـة الطّقوسـيّة والثّقافيّـة في المجتمـع العربي عامـة ومجتمع البـوادي خاصـة، حيـث تجـد الطّقـوس مكانهـا لتفرض النظـام وتؤسـس للمـكان، وتقـوي لحمـة الجماعـة،

ضمن ممارسة طقوسية قد تلتقي فيها النّوازع الوجدانيّة حول إجابة أو معنى ذو دلالة، يستند فيه إلى الطقوس كأداة احتماء من الاغتراب والذّوبان. «فالممارسات الطقوسية قد مثّلت في هذه السياقات مجالا للاستثمار الرمزي (*investissement symbolique*) تنخرط فيه فئات منشغلة كثيرا بهويتها ووجودها الاجتماعي. فتتخذ من هذه الاحتفالات الطقوسية فرصا لتتعهّد رأسمالها الاجتماعي، وتربط «صفقات» تنمّي بها رصيدها العلائقي. ويختلف مثل هذا الاستثمار من حيث أهدافه وكثافته باختلاف الفئات الاجتماعية ومواقعها وشواغلها»[33].

وبممارسة الطّقس يعاد إحياء الزّمن وتولد المعنى، والطّقوس عامّة ممارسة جماعيّة، محدّدة المكان والزّمان ومضبوطة المعنى والدّلالة، يتّخذ منخرطوها شحنات رمزيّة، ترد في شكل ممارسات تصاحبها حركات، شعارات، أشكال وألوان...، وفق نجاعة الطّقوس وفاعليتها، لتحديد معنى للفعل الجماعي.

محفل «الجحفة»

وكما أشرنا سابقا، فإنّ المحفل في احتفالات العرس التونسي يتشكّل في مناسبتين، يتم الأول يوم «الملاك» والثّاني يوم «الجحفة». ويكون محفل»الجحفة» يوم العرس، حيث تأتي النّساء كالعادة متجمّلات ومرتديات أبهى ما لديهن من ملابس وحلي، فيحضر الجميع لمواكبة إعداد وتزيين «الجحفة»، وفي تلك الأثناء تملأ أصوات النساء وزغاريدها المكان، فتردّد نساء المحفل أمثلة من الأغاني متداولة ومعلومة لدى المجموعة وخاصة بهذه المواقيت، حيث تغنّي في البداية « هَذَا النَّهَارْ المُبَارِكْ» وهو مثال يتكرّر كثيرا في افتتاح المناسبات الاحتفالية في المنطقة وفي ما يلي نصّها:

هَذَا النَّهَارْ المُبَارِكْ وِيَا مَنْ حَضَرْ
سِيدِي عَلِي[34] وأَوْلاَ دُو جُو عَالظُّهَرْ
يَا حَبَّةَ الرُمَّانْ فُوقْ البْيُوتْ
واليُومْ يَا خَيَّالَة[35] عَنْبَرِيقُوتْ[36]
يُوسفْ مَرَقْ مِنْ ديَارَا حَرَامُو حَرِيرْ
تَحْتُو شَقْرَا تعشّي طَالبَة المَسِيرْ
هَذَا النَّهَارْ المْبَارِكْ ولُوخِرْ سَعِيدْ
سِيدِي عَلِي وأَوْلاَدُو جُو مِنْ بَعِيدْ
يَا حَبَّة الرُمَّانْ فُوقْ الفِرَاشْ
واليُومْ هَا خَيَّالَة المِيرَمْ[37] مَا جَاشْ
يَا حَبَّة الرُمَّانْ فُوقْ السّطَحْ
واليُومْ يَا رَجَّالَة المَلْعَبْ[38] رِكَحْ

وكما توضّح مقاطع هذه الأغنية فان موضوعها يتمحور حول طلب الخير والبركة، كما يبرز أيضا الاعتقاد في الأولياء الصّالحين لدى هذه الجماعات، من خلال ذكر «سيدي علي السّايح» وهو احد الأولياء الصالحين ذو المكانة والصيت بمنطقة سيدي بوزيد وكذلك ابنه «يوسف»، مع الدّعوة إلى الاحتفال والفرح في هذه المناسبة السّعيدة، فغالبا ما تعبّر أغاني المحفل عن رؤى هذه الجماعات ومشاغلها وتحقّق جزأ من المعادلة النفسيّة الّتي هم في حاجة إليها. «ومن خصائص الفنون التقليدية أنها فنون ليست ذاتية، وإنما جماهيرية غير مغلقة ومحدودة في تركيبها. إنها تعكس وعيا جماعيا، لأنها غير مقصودة لجمالها وإنما لفائدتها الاجتماعية، لأنها تمارس بشكل أو بآخر تأثيرا فكريّا وروحيّا وأخلاقيّا كبيرا»[39].

وعندما يعدّ الهودج ويزيّن كما يجب، يحمل على ظهر جمل هادئ، مروّض ومعتاد على حمل «الجحاف»، وتتكفّل بقيادته امرأة ذات مكانة مرموقة في المجتمع، تجمع بين جمال الذات وشرف النّسب والقيمة الاجتماعيّة داخل المجموعة. تنطلق «الجحفة» في اتجاه بيت العروس ويتبعها المحفل، تحيط به جموع النّاس بما فيهم من الفرسان الذين يتبارون من حين لآخر مستعرضين مهاراتهم في ركوب الخيل وقدرتهم على استعمال السّلاح، فيطلقون النار بين الفينة والأخرى، وكلّما استحسنوا غناء المحفل إذا ما تطرّق إلى

التّغنّي بالأمجاد وبشجاعة الشّجعان، إذ تحيي مثل هذه الأغاني الاعتزاز بالقيم القبليّة والتّي يتبوّأ فيها الفارس والفرس مكانة خاصّة لدى هذه المجموعات.

تثير نساء المحفل بغنائهن، مشاعر الاعتزاز بالنّفس وبالانتماء لدى الأهالي، كما تحيي ما خزّن في الذّاكرة من قيم الفتوّة والفروسيّة وبطولات المعارك والصّراعات، لذلك تحرص نساء المحفل على انتقاء الأغاني حسب متطلّبات المقام، فإذا ما رأت الفرسان يستعدّون للرّكض واستعراض مهاراتهم تغنّي مثلا:

اللهْ ولاَ كُوتْ ميَصِّلْ[40]

مَرْبُوطْ فِي الرِّتْعَة[41] يَصْهَلْ

رِكْبُو وَلَدْ مَاطَاحْ

لَوْ كَانْ لَسْمَرْ[42] يتْكَلَّم

فِي وَسْطْ الجَّعَبْ طَوَّاحْ

يُقْتُلْ ومَا يَعْطِي دِيّه[43]

سَلِّمْ عَلَى لَحْبَابْ

يَا الْحَاجْ يَاغَالِي الْفَيّه[44]

هُو بَطَا مَا جَاشْ[45]

نِحنَا قَطَعْنَا الْخِيرِيّه[46]

خَلاّصْ كُلْ أَوْحَالْ

يَا الْحَاجْ يَاغَالِي الْفَيّه

اللهْ ولاَ كُوتْ ربَعْ[47]

والدِّير[48] مْهَلّعْ

سَرْجَه[49] بِالذْهَبْ مَرَصّعْ

فِي الحَافِي يرِع[50]

مُولاَه مَاشُو بَايَعْ

الهَجْفَا[51] مِيجَا الَكْبِطَا[52]

عند الوصول إلى بيت العروس تتحوّل مضامين الأغاني، إلى تلك النّماذج التي تتغنّى بجمال المرأة وبنسبها وبقيمتها ومكانتها الاجتماعيّة، فتراوح نساء المحفل بين وصف العروس ومدح زوجها، متّخذة من المحيط معانيها ومن الطّبيعة مواضيعها ومن القيم والعادات أسسها. لطالما مثّلت المرأة، مبعث الغزل ومداره فهي جملة من الصّفات تتفاوت تعميما وتخصيصا، حسب المناسبة والإطار الذي تردد وتتداول فيه نصوص الأغاني، فيتحوّل جمال الذّات مثلا (القوام، اللّباس، الوجه العينين، الشّعر، الشفتين...) إلى مقياس اجتماعي تضاف إلى العفّة وشرف النّسب، وبهذه الصفات تكتسب المرأة مكانة مرموقة داخل المجتمع، إذ هي تجمع بين الجاه والجمال وتصبح موضوع غناء فتردّد النّساء مثلا:

بالله يَا الفَارِسْ   تُوصِلْ قِدَا خَدْ العَكْرِي[53]

مَصْقُولَة النِّيبَانْ   سَاسْ الحَرَمْ[54] غَالِي الفَيَّا[55]

شُوشَانْ[56] كَلِّمْهَا وهَيَّا

يَا طِفْل يَا مَسْعُودْ[57]   سُوقْ الجَمَلْ يدَوِّحْ[58] بِيهَا

عْلَى رقْبَة المَطْرُودْ[59]   رَايْ شَهْبَه خِيرْ مِنْ حُورِيَّة

شُوشَانْ كَلِّمْهَا وهَيَّا

بالله يَا الفَارِسْ....

رِكْبِتْ عَلَى هَدَارْ[60]   مَهْرِي وأَجْنَابُو لُكّيَّة[61]

وخْدُودْهَا تَحْمَارْ   قُرْمِزْ[62] نَصَّاعْ فِي شَاشِيَّة[63]

شُوشَانْ كَلِّمْهَا وهَيَّا

بالله يَا الفَارِسْ....

تْكَلِّمْ الصَّقْعَارْ[64]   حَافُوا[65] الذَّرَارِي[66] اللُّزْمِيَّة

رْسْمُوا مِثْلْ أَحْجَارْ   تَحْلِفْ تُرْكْ[67] جُوفِي سَيَّة[68]

شُوشَانْ كَلِّمْهَا وهَيَّا

وتواصل نساء المحفل أداء الأغاني ذات المواضيع المتعلّقة بالمرأة من حيث وصف الجمال والمكانة الاجتماعيّة، وكذلك التّغنّي بأهلها وعشيرتها متباهيات بفرسانها وشجعانها وتظلّ الأصوات والزّغاريد تصدح حتّى ترفع العروس إلى «الجحفة»، وتتم هذه العملية تحت هالة طقوسيّة من العادات والتّقاليد، والتي تحظر بامتياز في مثل هذه المناسبات.

بعد الانتهاء من تزيين العروس المحتجبة عن أعين الرّجال منذ اليوم الأول من مراسم الزّواج، تغطّى المرأة كليّا ببرنس رجالي أبيض اللّون، وما في ذلك من رموز ودلائل ذات مفاهيم ومعان داخل المجتمع، ثم تُحمل العروس من قبل رجل فيضعها في الجحفة، مع العلم أن ذاك الرّجل لابد أن يحمل اسم محمد أو علي، وفي تلك الأثناء تغنّي النّسوة عن الجمل وعن الجحفة فتردّد مثلا:

سَاقُو جَمَلْ جَنَّاتْ[69] وِيَا سِمْحَ الرَّنَاتْ[70]
عَلْصَدْرَهَا شَرْكَاتْ[71] وِمَا بِينْ الخِلَّى[72]
جَابُو جَمَلْهَا اثْنِينْ وِمَحَدِّرْ لِلْعِينْ
والقُرْمِزْ عَالخُدِّينْ جَنَّاتْ الهَجْفَاءْ[73]

ولا تنتهي مهمّة المحفل إلاّ عند وصول العروس إلى بيت زوجها، فتصبح الأغاني ذات مواضيع في شكل تمنّيات لأهل الاحتفال بالحياة السّعيدة وبالبركة والخير، وقد يتّجه الغناء في هذه الأثناء إلى أم العريس باعتبارها المتكفّلة بتسيير كل نساء العائلة، ففي هذه المجتمعات ينضوي الأفراد تحت نظام عائلي تجمعهم فيه وحدة القرار ووحدة المكان، ويعتبر كل استقلال بالرّأي أو المقام، هو خروج عن المألوف والمعتاد، ونظرا لأهميّة أم العريس في بسط نفوذها على نساء أسرتها وفي شدّ أوتاد أركان العائلة، تتّجه نحوها نساء المحفل مباشرة فتغنّي:

شَرِّعْ[74] البِيتْ يَا أُمْ العَرِيسْ الفَالْحَة
رَايْ جَاتِكْ الكَنَّة[75] صَالْحَة
يَا أُمْ الوَلَدْ يَا أُمْ الوَلَدْ
خَشِّتْ[76] بِالمَالْ والذِّرِيَّة جَرْجَارَةْ الحِرَامْ البِيَّة
خَشِّتْ بِالبَرْكَة والسَّعْدْ يَا الوَاهْمَة لُوخَيَّة

ينتهي دور المحفل في هذا التّوقيت، إذ تضع نساء المحفل اللّحاف الأحمر من فوق رؤوسهن جانبا، وتتحوّلن إلى «غنّيات» في سهرات النّجمة.

محفل «الطّهور»[77]

يتشكّل المحفل أيضا في مناسبة الختان وفي وقت معلوم، خاص بزيارة أضرحة الأولياء الصّالحين، فكما هو متعارف عليه، تعتقد المجتمعات البدويّة الريفيّة عامة في شيخ أو زاوية يعودون لها بالولاء، فيتبرّكون بها ويؤمها الأهالي كلما دعت الحاجة وفي مناسبات مختلفة. وفي مناسبة «الطهور» يؤخذ الأطفال قبل عملية الختان، لزيارة الأولياء الصالحين بالجهة، فيركب الطفل على ظهر حصان مسروج ومزيّن على هيئة فارس، يسير في مقدّمة موكب الزّيارة ويتبعه نساء المحفل حاملات فوق رؤوسهن الرداء الأحمر ومردّدات نماذج من الأغاني تكون مواضيعها في البداية، بذكر الله ومدح الرسول فتغني مثلا «صَلَّى الله عْلَى نَبِينَا»:

مُحَمَّدْ مَا أَبْهَى صْبَاحِي
شَمْسُو زَرْقَتْ[78] يِفِ مْرَاحِي[79]
مَايْ تُزْرُقْ وتْعَلِّي
صَلَّى الله عْلَى نَبِينَا
الطَّلْبَة فِي رَبِّي
صَلَّى الله عْلَى نَبِينَا
مُحَمَّدْ يَا بَابَا الزُّهْرَة
لْشَمْسُو زَرْقَتْ عَمْلَتْ بُهْرَة[80]
مَايْ تُزْرُقْ وتْعَلِّي
صَلَّى الله عْلَى نَبِينَا
يَا مْسَافِرْ يِفِ الطَّيَارَة
زَايِرْ مَكَّة ومْرَوَّحْ لِدْيَارَه
يّعِزْ عْلَى رَبِّي
صَلَّى الله عْلَى نَبِينَا
يَا مْسَافِرْ فِي البَابُور[81]
زَايِرْ مَكَّة والرَّسُولْ
يّعِزْ عْلَى رَبِّي
صَلَّى الله عْلَى نَبِينَا



يَامْسَافِرْ فِي الْمَشِينَا[82]

زَايِرْ مَكّةْ وَالْمَدِينَة

يَعِزْ عْلَى رَبِّي

صَلَّى اللهْ عْلَى نَبِينَا

وكما لاحظنا مقاطع هذه الأغنية وكلماتها في مدح الرّسول ﷺ فهي أيضا أغنية ذات منحى ديني طقوسي، تغنّيها النّسوة في بداية جلّ المناسبات الاحتفاليّة ثم تتطرّقن بعد ذلك إلى الغناء عن الأولياء الصّالحين وشيوخ الزّوايا، وتنظم في ذلك أغاني خاصّة بكل شيخ أو زاوية، فيردّدها الأهالي مستعطفين رضاهم طالبين بركتهم وحماية ابنهم من العين والحسد. وزيارة الزّوايا فعل دأبت مثل هذه المجتمعات على القيام به، فهكذا توارث وهكذا تداول، كعادات يرجى من ورائها طلب الخير ودرئ المخاطر، ونورد مثال غنائي يغنّى في هذه المناسبة وهو:

يَا الشَّايَحْ يَا بُوخْمَارْ مُولاَ الْقُبَّةْ الْعَالِيَة

ومِنْ بعِيدْ تْبَانْ

هَانَا جِينَاكُمْ زِيَّارْ حِلُّولِينَا بَابْ الدَّارْ

آالشَّايَحْ أَرَاكِبْ الْعَايِرْ لَوْحِلْ الْبَابْ وعَدِّينِي

لَجُوكْ أوْلاَدِكْ لَحْرَارْ لَوّحْ جنَاحِكْ غَطِّينِي

وبعد الزيارة يعود المحفل بالطفل إلى البيت تحت أصوات الزّغاريد والأغاني، ويتهيأ الجميع لتطبيق ما توارث من عادات وتقاليد خاصّة بهذه المناسبة، ويعهد لكل طرف بمهمّة يستوجب عليه تطبيقها بحذافرها، إذ تقوم الأم مثلا بالوقوف داخل وعاء به ماء على يمين عتبة البيت وترفع في يدها «خلال[83]» من الفضّة ويعتقد لديهم أن مسك «الخلال» يقي من الحسد والعين، ووقوف الأم داخل الماء «يبرّد» آلام الطفل المختون، مع العلم أن الطفل وأثناء عملية الختان لابد أن يفترش رداء أحمر اللّون[84].

وما يلاحظ أن ظاهرة المحفل وفي مختلف المناسبات المذكورة، تمارس في مواقيت مضبوطة ومعلومة، وإذا ما توفّرت جميع الشروط المتّفق عليها تطلق تسمية المحفل على الموكب المتنقل والسائر باتّجاهات مختلفة ومتعلّقة بأركان الاحتفال وتوكل له مهمة الغناء.

ان تراثنا الشعبي يزخر بزاد ثقافي ثري من العادات والتقاليد والممارسات الشعبية، الّتي تعكس بوضوح هوية وأصالة المجتمعات، أمام ما يعتريها اليوم من متغيرات تحت مظلة التطور والحداثة، وهيمنة الثقافات الوافدة عبر وسائل التّواصل الحديثة،

الـشيء الـذي حـال دون معرفـة الشّـعوب لأصولهـا والتشـبع بقيمها والاعـتزاز بأمجادها. ولم يكـن تناولنا لمبحـث المحفل مجـرد اسـتعراض لجوانب مـن الثقافة الشـعبية، بقـدر مـا كان محاولـة لإبـراز الخصوصيّات الاجتماعيّة والتّصورات الفكريّة والممارسـات الاحتفاليّة والاعتقاديّة والوقـوف على رموزهـا الدلاليّة، ولعل ذلك يشـكل مدخلا إلى فهـم ومعرفة موروثنـا وتجديد الصلة بالسـلف لا تقليدا وإنمـا اسـتيعابا وتواصلا.

الهوامش

1. ابـن منظـور (أبـو الفضل جمـال الديـن محمد بـن مكـرم)، لسـان العـرب، دار صـادر بيروت، الطبعـة الرابعـة، 2005، المجلـد الحـادي عشر، مـادّة (حفل).
2. غانمـي (نعيمـة)، الخصخـوصي (أحمـد)، أغانـي النسـاء في بـر الهمامـة، الطبعـة الأولى، الأطلسـيةللنـشرجانفـي2010،ص89-90.
3. بحـث تـم في الوسـط الغربـي مـن البـلاد التونسـية (بـر الهمامـة).
4. الهـودج الـذي يحمـل عـلى ظهـر الجمـل وتركبـه العـروس أثنـاء تنقلهـا.
5. المحواشي(منصـف)، «الطقـوس وجـبروت الرمـوز: قـراءة في الوظائـف والـدلالات ضمـن مجتمع متحـوّل»، أعمـال منتـدى نـور الديـن سريّـب للتاريـخ الاجتماعـي والثقـافي بمدينـة جرجيـس، الـدورة الثامنـة، تونـس 2007.
6. Durkheim, Emile, Les formes élémentaires de la vie religieuse. Le système totémique en Australie, (1912), éd P.U.F. «Quadrige»,1979, p.p. 370-371.
7. افتتاحيـات الواحـة، «فولكلـور الـزواج في الخليـج العربـي»، العـدد السـتون، السـنة السادسـة، عـشرة شـتاء 2010.
   - http://www.alwahamag.com/?act=artc&id=1271
8. انظـر إلى بكـوش نصـيرة المولـودة قشـيوش، شعـائر احتفـالات الخطبـة بتلمسـان،» حفلة الْـلاَكْ نموذجًـا «، جامعـة تلمسـان (الجزائـر)
   - https://revues.univ-ouargla.dz/index.php/numero-14-ssh
9. Ansart, Pierre, Idéologie, conflits et pouvoir, Paris, PUF, 1977, p. 21.
10. بمعنى الغزال المنفرد الحائد عن المجموعة.
11. القبيلة، المجموعة من الناس.
12. بمعنى إنها.
13. المقصود بها الشفاه.
14. (14) أي الغزال.
15. بمعنى يسرع.
16. معتمديـة مـن ولايـة سـيدي بوزيـد، تسـتقر بهـا فـرق أولاد عزيـز مـن الهمامـة.
17. معتمديـة مـن ولايـة سـيدي بوزيـد، مجـاورة لمنطقـة المكنـاسي.
18. الاسم القديم لولاية سيدي بوزيد.
19. بمعنى ضاع.
20. بمعنى صار على أسوأ حال.
21. شـعر الناصيـة، «مـا أقبـل مـن الناصيـة عـلى الوجه» (لسـان العـرب، مـادة قصـص)
22. يقصـد بهـا الوشـم الـذي يرسـم عـلى جسـد المـرأة للتزيـن.
23. Claude, Rivière, Socio-Anthropologie des religions, Paris, Armand Colin (coll. «Cursus», Série. Sociologie), 1997, p.23.
24. وشـم في وجـه المـرأة وبالتحديـد في وسـط الشـفّة السـفلى.
25. بمعنـى نـرى، و«الشّـبح مـا بـدا لـك شـخصه مـن النـاس وغيرهـم مـن الخلـق» (لسـان العـرب، مـادة شـبح)
26. البستان ذو الأشجار المثمرة.
27. هـو مجموعـة مـن الخيـوط الصوفيـة تنسـج بطـرق مختلفـة حسـب الجهـات بالبـلاد التونسـية، تسـتعمله المـرأة عـلى مسـتوى خصرهـا لشـد لباسـها الخارجـي مـن نـوع الحـرام والملحفـة...
28. بمعنى الاقتراب منك.
29. يقصد به السلاح والبارود.
30. بمعنى يطلق الرصاص.
31. نوع من الأحذية النسائيّة.
32. قـلادة تتخـذ مـن قرنفـل ومحلـب وعطـور، تصنـع في شـكل خـرز تفـوح منهـا رائحـة عطـرة تـدوم لسـنوات.



الأعراس في المغرب

تعدد الطقوس والهدف واحد

أ. محمد القاضي - كاتب من المغرب

الزواج من أسمى الروابط الإنسانية، ففيه تتمثل أروع صور الوفاء والحب والتضحية، وهو دليل على النضج النفسي والعاطفي، والإحساس بالمسؤولية والاستقرار. وتعتمد السعادة الزوجية على الاحترام المتبادل للطرفين. وجاء في القرآن الكريم «هن لباس لكم وأنتم لباس لهن» ومن شروط نجاح الزواج التكافؤ وهو معيار شامل ينبني على عدة مستويات، كالتكافؤ الاجتماعي والفكري والعمري، وإذا كان التكافؤ الاجتماعي يفرض تقاربا على المستوى المادي والمكانة الإجتماعية والنسب على مستوى العائلتين المتصاهرتين، فإن بعض الزيجات قد استطاعت تجاوز هذا المعيار، فتزوج الغني من الفقيرة والعكس، واقترنت ذات النسب الرفيع وبنت العائلة العريقة من زوج وضيع الأصل والعائلة، رغم ما قد يعترض مثل هذا الزواج من عقبات ومشاكل، تنشأ أساسا من تأثيرات الاختلافات الحاصلة بين البيئتين والتربيتين. المهم كما يقال في المغرب «الزواج والموت هم لا

يفـوت» أمـا طقوسـه وعاداتـه وتقاليده فهي تـكاد كل جهة مـن جهاته في الشـمال والجنوب والشـرق والغرب تختص وتتمـيز بتطبيقها، سـواء في الحواضـر أو القبائل، رغـم التطـور الذي عرفتـه الكثيرمـن المجتمعـات على مختلف مسـتوياتها، ويختلف بـين التباهي والبسـاطة وذلك حسـب المسـتوى المادي للأسـرة. وسـوف نقوم برصـد مجموعة من طقـوس الأعراس المغربيـة، دون أن ننـسى دور إمرأتين أساسـيتين داخـل هذه الممارسـات، وهـي تكاد تنتشـر في غالـب المـدن والقرى المغربيـة وإن اختلفـت المهمـة التي تقومـان بها. والمرأتـان هما:

1) العراضة:

وهي من العادات الشـائعة في هذه المناسبات، تختص بها نسـاء محترفـات، خبيرات بأمـور ومجريـات الحي أو الزقاق وسـكانه والعلاقات الاجتماعية التي تربط بين أهل الحي أو الزقاق وسـكانه والعلاقـات الإجتماعية التي تربط بـين أهل الـحي أو الزقـاق وأسـماؤهم، تقمن باسـتدعاء الضيوف (النسـاء بالخصوص) المرغـوب بحضورهن إلى حفل العـرس قبل أيام المناسـبة بأسـبوع أو أقل من ذلك لتتمكن النسـاء من تهيئة أنفسـهن لليوم الموعود سـواء فيما يتعلق بالملابـس والحلي والتزيين. وتقـوم العراضة وهي تجـوب الأحيـاء والأزقـة بدق أبـواب بيوت الأسـر المسـتدعية في وقت مناسـب عـادة ما يكـون بعد صلاة العصر مخاطبة إياها بعد إلقاء التحية وبأسـلوب مهذب قائلة: «إن الأسـرة الفلانية تستدعيكم للحضور إلى حفل العـرس يوم كـذا على السـاعة كـذا»، ويـرد عليها أهل البيـت بالدعاء بأن يجعـل الله البركة ويكمـل بالخير على أهلـه. وبعد إتمام مراسـيم (العراضة) تقـدم لها العائلة المعنية أجرتها نقـدا وقطعة من القمـاش، مقابل عملها.

2) النكافة / المشاطة:

وهـي المرأة الـتي تتولى شـؤون العرائس وتسـهر على زينتهن ولباسـهن، وتقديمهـا للحاضـرات، وتهتم بأدق التفاصيل المتعلقـة بالعروس للرحيل إلى بيـت الزوجية، وهي غالبا مـا تكون من غـير القريبات للعروسـة، وفوق الشـبهات، خبيرة بشـؤون الـزواج وتوابعه، وقـد يحتاج إليهـا في بعـض الأحيـان إذا تعقـدت الأمـور وأختلفت الأراء لسـبب من الأسباب كما كان سـائدا - وما زال - في المدن والقرى وتسـمى اليـوم (الزيانة) وقد تطـور دورها وأصبحـت تتقاضى أجـرا باهضا عن عملهـا يتفاوت من أسـرة إلى أخرى، وعملها يتطلب مهارة وكياسـة وهو بالغ الأهميـة يسـاعدها في ذلـك مسـاعدات من واحـدة إلى إثنتين من النسـاء.

ولا بد مـن الإشـارة هنا إلى لبـاس يكاد يوحـد جميع طقـوس الزفاف في المدن والقرى، الأول خاص بالعروسـة وهـو (القفطـان) الذي يجسـد أصالـة اللبـاس المغربي الخاص بالنسـاء وخصوصا في المناسـبات والأفراح. وهو ضـروري في الزفـاف، بـل ويبقى حلـم كل عروسـة مهما كان إنتماؤهـا الطبقـي، وهو القطعـة المحملـة بالتاريخ والحضـارة. ويقـال إنـه ظهـر في العهـد المريـني، وظل صامـدا في وجـه كل موجـات التغيـير، وازدهـر في المـدن التاريخيـة العريقـة كفـاس وتطـوان وسـلا ومراكش وطنجـة والربـاط ومكنـاس. وعادة مـا يكون مـن أفخر الأثـواب، ويحتـاج إلى خياطات ماهـرات يتقـن حياكته وتطريـزه بالحريـر والخمـل والصقلي.

أمـا بالنسـبة للعريس فـإن الجلباب الأبيـض يبقى خيرمـا يمـيزه في هذه المناسـبة، فهـو ضـروري إلى جانب الطربـوش الأحمر والبلغة البيضاء، ولابـد من خياط ماهر يتقـن خياطـة وتطريز هـذا الجلبـاب ويسـمى (جلباب العـروس) لأنـه يختلف عن بـاقي الجلاليـب الأخرى.

وعلى العمـوم فإن عاداتنا، شـمالا، وجنوبا، وشـرقا، وغربا، «هي واحدة وجوهرهـا واحد، وإن كان الاختلاف في بعـض الجزئيات، فعـادات الخطبة أو الـزواج ربما تكون أكثرهذه العادات ثباتا واسـتقرارا في الذهـن المغربي. لأنها ترتبط بحيـاة بكاملهـا أو كما جـرت بها العـادة الكلامية (زواج ليلـة تدبيره عـام)... وعادات الـزواج لا تقف عند حـدود العقـد أو التعاقـد بالاتفـاق المعلـن بين أسـرتي الزوجين لأن هذه المرحلة ليسـت سـوى مشـروعا بدئيا لابـد من خلق بعـده الحقيقـي بإشـهار هذا الـزواج كما جاء في السـنة وكما درجـت العادة علـى ذلك».



العرس التطواني

ولإشهار الزواج لابد من (عرس / زفاف) يحضره الأقرباء والجيران والأصدقاء كشهود عيان على مشروعية هذا الزواج. فكيف إذن تتم طقوسية الأعراس؟ والبداية من شمال المغرب ومن مدينة تطوان بالذات.

العرس التطواني

تقع مدينة تطوان الحديثة شمال المغرب على ساحل البحر الأبيض المتوسط، على بعد من مدينة سبتة المحتلة بأربعين كيلومترا. يقول مؤرخها المرحوم محمد داود في كتابه (تاريخ تطوان): «بناها مهاجرو الأندلس في أواخر القرن التاسع الهجري... وذلك إنه لما ضاق الحال بمسلمي الأندلس عند استيلاء الأفرنج على جل بلادهم، صار كثير منهم يفضلون الاحتفاظ بدينهم على البقاء في وطنهم» [الجزء الأول / ص: 83].

لقد حافظت المدينة على طابعها الأندلسي، وتميزت بخصوصيات جعلتها تختلف عن باقي المدن المغربية في العادات والتقاليد والطقوس ومنها (الأعراس).

كان من عادة العائلات التطوانية أن تختار لأبنائها عروسا تنتمي لعائلة عريقة ومعروفة ذات وجاهة، أو من بيت شريف النسب. ويبدأ العرس التطواني التقليدي كما هو مدون في كتاب أحمد الرهوني[1]. غير أنه ومع تواتر الأيام والتطورات التي طالت مختلف مناحي الحياة بالمدينة، ثم الهجرة التي عرفتها في السنوات الأخيرة من مناطق الريف وجبالة والجنوب، بدأت تتلاشى هذه الطقوس. ولكن الجوهر ما زال متجذرا عند أغلب الأسر التطوانية، وتكون البداية. بالخطابة هي المرأة التي تربط الصلة بين الأسرتين، وعادة ما تكون مسنة وتتكلف بجس النبض بالبحث عن عائلة الفتاة التي يريد الشاب الزواج بها. وبعد الاختيار والموافقة على الخطبة، تليها مرحلة (عقد القران) ويسمى في شمال المغرب (الملاك) وهو الحفل الذي يسبق (الزفاف) والذي قد يكون في أقصى مدة لا تتجاوز السنة.

ويتم حفل عقد القران عادة في بيت أهل العروس، ولا يستدعى له إلا أهل العريسين وبعض الأصدقاء المقربين (وخصوصا النساء) والجيران. وفي الغالب ما يتم بعد صلاة العصر، والغالب أيضا وقوع

ذلك يوم الجمعة، بحضور عدلين. ويقدم الخطيب (العريس) (النبالة) وهي سوار من ذهب أو فضة، ويضع الخاتم في أصبعها، ثم يتبادلان شرب الحليب والتمر (الحليب وبياضه والتمر وحلاوته) قد ينعكسا على حياتهما معا. وهذا تقليد أصبح شائعا في جميع المدن المغربية. يعقب ذلك الإتفاق على موعد الزفاف وشروطه. ثم يقرأون الفاتحة، ويقومون بعد ذلك لتهنئة الزوج، وأولياء الزوجة قائلين: «مبارك سعيد ما عملتم». «الله يوفق بالخير»، «الله يسعد البعض بالبعض». ويجيبهم الآخرون: «بارك الله فيكم»، «كما تكونون إن شاء الله مع أنفسكم». إن كانوا عزابا، أو مع أولادكم، إن كانوا متزوجين.

أما المهر فهو مختلف، فأهل الطبقة العليا يشترطون غالبا الثياب والحلي، ولا يشترطون الدراهم.

أما أهل الطبقة الوسطى فيقومون ذلك أو بعضه بالدراهم يدفعونها نقدا لوالد العروسة. ويقام الاحتفال بعد عقد القران في بيت العروس، ويحضره أهالي الفريقين ويبسطون فيه موائد الأكل، وكانت العروسة تحمل إلى بيت زوجها بعد صلاة المغرب في هودج (العمارية) وعند الوصول، تستقبلها أم العريس عند الباب، بالورود والزغاريد. وبعد قراءة الفاتحة من طرف المدعوين المصاحبين للعمارية، ثم يليها الدعاء للعروسين، يتفرق الجمع، ليستمر حفل العريس ليلا، حيث يستدعى له أفراد العائلة والأصدقاء، وجوق الطرب الأندلسي، الذي يطرب الحاضرين رجالا ونساء ولكن كل في طبقة خاصة، وفي نهاية الحفل يلبس العريس لباسه التقليدي (الجلباب الأبيض وطربوش أحمر وبلغة (حذاء تقليدي) أبيض) ثم يجلس على كرسي وسط صديقين له (الوزراء) ويطلق على العريس (السلطان) ويحمل هؤلاء شمعتين مشتعلتين طويلتين، وعند نهاية الحفل تتم الدخلة على العروسة. (يتقدمها الجوق الموسيقي وأصدقاء أسرة العروسين، وهو يرددون بعض الأناشيد الدينية، ويتقدم (العمارية) مجموعة من أطفال وفي أيديهم شموع مشتعلة.

العرس الشفشاوني

تقع مدينة شفشاون في أقصى الشمال الغربي للمغرب، تبعد عن مدينة سبتة بمائة كيلومتر وعن تطوان بستين كيلومتر. وهي ذات موقع استراتيجي واقتصادي لمنطقة «جبالة».

كانت النواة الأولى لتأسيس المدينة قد بدأت على يد الحسن بن عثمان المشهور بأبي جمعة في المكان المعروف بالعدوة فوق واد الفوارة في الطريق المؤدي إلى الدردارة وذلك سنة **1471**م (**876**هـ).

لشفشاون علاقة وثيقة بالأندلس والأندلسيين، فقد هاجر إليها العديد من الأسر الأندلسية بعد سقوط غرناطة وكان لها التأثير الكبير في حياة السكان بعد اندماجهم معهم، وما زالت بصمات أندلسية بارزة في العادات والتقاليد...) من بينها حفلات وطقوس الأعراس.

ومن عادات الزواج في المدينة أن طقوسه كانت تخضع لميقات معين بالنسبة للعريس بحيث يبدأ يوم الأربعاء وينتهي يوم الجمعة (النزول - الدخلة - الصبحي) وبالنسبة للعروسة كذلك يضاف إليها حفلة (الظهر) وهو خاص بالنساء ويبدأ يوم الصبحية بعد الزوال وينتهي بعد صلاة العشاء، وفيه تدفع المدعوات هدايا نقدية لأم العروسة.

وتذكر السيدة الحاجة عائشة أبراق قيدومة الحضرة النسائية بالمدينة «أن الأعراس كانت تمتد أسبوعا كاملا، إذ تنطلق من يوم الثلاثاء بذهاب العروس إلى الحمام، ويكون يوم الأربعاء ويسمى (النزول)، لقد كانت النية حاضرة في كل تجليات الحياة، بحيث كنا نقوم بمزج البيضة بالعسل بعد تكسيرها بمفتاح قديم وصبها على شعر العروسة تفاؤلا بدخولها حياة جديدة ولإبعاد النحس عنها. (وما زالت هذه العادة تمارس إلى اليوم من طرف الأسر المتجذرة والعريقة بالمدينة) وكانت أم العروسة بعد مدة من عرس ابنتها تقوم بزيارتها حاملة إليها



العرس الفاسي

طاجينا من اللحم و(طيفور): (مائدة مستديرة مسيجة بالخشب) من الإسفنج»[2].

كانت العروسة - وما زالت - تحمل إلى بيت الزوج في هودج يسمى (العمارية) وتمارس نفس طقوس مدينة تطوان.

وبعد يومين من اختتام الحفل، يكون يوم (الملقى) بين عائلتي العروس والعروسة في بيت الأول، ويقوم العروس بإهداء أم العروسة هدية هي عبارة عن (السبنية) (غطاء الرأس) من الحرير وحراز (يلف حول الرأس تستعمله النساء للزينة على الجبهة ويكون مطرزا بالحرير وهو تقليد (أندلسي) والشربيل (حذاء مطرز خاص بالنساء يلبس في المناسبات والحفلات، وهو (أندلسي الأصل). إلا أن هذه الطقوس عرفت تطورات اجتماعية وافدة على المدينة حاملة لعادات وتقاليد جديدة، ثم المصاهرة التي تمت بين الأسر التي استقرت بالمدينة في العقود الأخيرة.

العرس الفاسي

(فاس مدينة الألف وجه)

لأهل فاس المدينة العريقة بالمغرب طقوس وعادات وتقاليد حافظوا عليها منذ قرون. وينطلق مشروع الزواج عادة لدى أهل فاس بالخطوبة، بحيث يتوجه أهل العريس إلى منزل العروسة، طالبين يدها لابنهم. وفي حالة رضا والدي البنت، فإن الأم تعهد إلى ثلة من القريبات بالذهاب إلى منزل العروسة بعد أن تحدد معهن موعدا بذلك، وفي الوقت ذاته تشعر أهل العروسة بالوقت المحدد لهذه الزيارة، ويتم هذا الاتصال في جو من الابتهاج، وتقام في العادة ضيافة على شرف الزائرات اللاتي تكون من ضمنهن الخطابة الأولى. فيتم الحديث بين الأسرتين والغاية من الزيارة، والفتاة يطغى عليها الحياء لدرجة كبيرة، وكثيرا ما تختفي عن الأنظار، وهي تشعر بالفرح وتطمئن إلى هذا الزواج الذي اختاره أبوها.

تتفق الأسرتان على «موعد (نهار الفاتحة) وغالبا ما يكون يوم الجمعة بعد صلاة العصر، حيث تجتمع الأسرتان في ضريح المولى إدريس، ويتوسطها عالم أو شريف أو إمام، ويقرأ سورة الفاتحة بصوت منخفض، ويبارك الحاضرون عمله، ثم يتبادل الناس آيات التهاني ويبعث العريس إلى عروسه بالحليب والتمر والشمع وحناء الخطبة وبعض القطع من الثياب»[3].

بعد ذلك تحدد الأسرتان موعدا للعرس، وقد لا يتجاوز في الغالب السنة أو السنتين من هذا التاريخ وخلال هذه الفترة، يتم تقديم الهدايا وتسمى



العرس السوسي

(التفكيرة) من طرف الخطيب للخطيبة بمناسبة الأعياد والمواسم، وهي غالبا ما تكون عبارة عن بعض الحلي الذهبية أو الفضية وقطع من الثياب. يلي ذلك الاستعداد للزواج والذي يبدأ ب (دفع النقدة) واقترن هذا اليوم بتحرير عقد النكاح في حفل بهيج يحضره أقارب الأسرتين، ويتحلى بمعالم الزينة، ويتم فيه دفع الصداق المتفق عليه، ويكون مناسبا للوضع المالي للأسرتين ويسمى (شوار) العروس، حيث يقوم والد العروسة باقتناء ما يلزم ابنته من ذهب وثياب ويسمى (يوم الشراء). بعد كل هذه المراحل يحدد يوم الزفاف ويبدأ بيوم (التقبيب) نسبة للقب الخشبي الذي كان يستعمل في الغسل بالحمام، حيث يتم كراء الحمام الموجود في الحي نصف يوم من طرف أهل العروسة، ولا يدخله سوى المدعوات من الأقارب وأصدقاء العروسة. تنطلق بعد ذلك عملية الحناء وفق طقوس وتقاليد معينة، وتقوم بها (الحناية) وهي إمرأة خبيرة في النقش والتزويق، وعند نهاية الحناء تقيم أسرة العروسة حفلا ساهرا بعشاء ينتهي حتى حدود الفجر في غياب العريس.

أما أسرة العروس فتقوم بتهيئ ليلة (الدخلة) إما بمنزلها أو بقاعة الأفراح المكترية، حيث يتم استقبال المدعوين مساء بعد صلاة العصر ليقدم لهم كؤوس الشاي والحلويات على نغمات الطرب الأندلسي، ويستمر الحفل ليلا مع أصدقاء وأقارب العريس إلى ما بعد الثانية عشر ليلا، والكل يرقص ويغني، بعدها يتوجه المدعوون رفقة العريس وأهله للمطالبة بالعروسة، حيث يردد الجميع «أعطيونا ديالنا ما بقاشي ديالكوم» «هنا طاح لويز هنا ندورو عليه»... وطيلة الطريق الممتدة بين دار العريس ومنزل العروسة، تسمع كلمات تلو أخرى.

وكثيرا ما تودع أم العروسة ابنتها بالدموع. بعد ذلك تدخل العروسة بجلباب، وقبل ذلك كانت ترتدي (الحايك) لا يظهر منه أي شيء فتجلس بين المدعوات لمدة قصيرة، ويتم ذلك بواسطة «النكافة» التي تقودها إلى ما يطلق عليه «الدخشوشة» التي تخصص لتهيء العروسة لاستقبال العريس ليدخل بها. وبعد ذلك تهلل الأفراح على أهل العروسة.

العرس السوسي

(أكادير وضواحيه نموذجا)

تعتبر مدينة أكادير عاصمة جهة سوس، وتقع في جنوب المغرب وسط سلسلة جبال الأطلس. ويحيط بها «إيدا وتنان» و«أولاد تايمة» و«قبيلة

إيدا وزكي» وترتبط جهويا بمدينة تارودانت وتزنيت. السكان كلهم برابرة، يتحدثون لغتهم الأمازيغية، منطقتهم غنية بموروثاتها الثقافية والدلالية، مواسمهم وطقوسهم تتميز بخصوصيات ينفردون بها. ومنها مراسيم الاحتفالات وطقوس الزواج التقليدي، بحيث تنطلق هذه الإحتفالات، كما هو سائد في جميع جهات المغرب بطقوس «الخطوبة» التي يسميها أهل المنطقة (أمازيغيا أسيكل) وتعني (الطلب) فبعد إختيار الفتاة طبقا لشروط العريس (النسب - الصبر - الحشمة...) يقوم أهله بتحديد يوم الخطوبة، كما يجري تحديد الأفراد الذين سيسهرون على مراسيم الخطوبة وغالبا ما يتكونون من المتزوجين والمتزوجات من أقارب أهل العريس. «ويتكلف أعضاء هذه المجموعة حسب المعمول به وسط الأسر بشراء الهدايا الرمزية كالكبش والسكر والتمر والحناء والثوب... وبعض الملابس النسائية كالحذاء والخمار (القضيب) والكسوة والحلي».

وتختلف القيمة المالية لهذه المشتريات من عائلة إلى أخرى، حسب مستوى الدخل الفردي للعريس أو مستوى الدخل الجماعي للعائلة. وبعد تحضير مراسيم رسميات حفل الخطوبة وإخبار عائلة الفتاة بالموعد، يتوجه أهل العريس مع المجموعة إلى بيت أهل العروسة ويعتبر استقبالهم من طرفها موافقة مبدئية، حيث يعبرون عن فرحتهم بالمقطع الشعري بالأمازيغية الذي يقول: (التفتي يا حماتي لأنني، أتيت لك بالعزيز الأبيض، لقد كنت في مراكش، فاشتريت بها حذاء جديد كهدية لك). ويتناول الجميع وجبة الغذاء، ثم يفتح الحوار البروتكولي بين ولي الفتى من جهة وولي الفتاة من جهة ثانية حول تحديد أهم المتطلبات المادية لفائدة العروسة وأهلها حسب نظام العرف القبلي»[4].

وكعادة جميع الأعراس المغربية فإن الحناء حاضرة بطقوسها وإن اختلفت، ومن بين شعائر ومراسيم وطقوس الإعداد لحفل الزفاف، نقف عند ليلة الحناء وتسمى بالأمازيغية (غييض لحناء)، بحيث يتم استدعاء (تيمزوورا) أي المتزوجات لكي يقمن بتحضير عجين الحناء في إناءين استعدادا لمراسيم الشعيرة التي تجري فيها استدعاء صديقات العروسة لمشاركة صديقتهن في حفلة ليلة الحناء. ويقدمن لها بعض الهدايا الرمزية من طرف أهل العريس كالكبش والمواد التجميلية وبعض الملابس وغيرها. بعد ذلك يطلب من العروسة التعرف على الهدايا المقدمة لها. وتجسيدا لهذا الطلب تركب العروسة الكبش الذي اشتراه أهل العروس بالمناسبة، وذلك قبل أن يذبح لتهيء مأدبة حفلة الحناء. وتشارك الحاضرات العروسة في هذه الليلة بتزيين أيديهن فقط بالحناء، بينما تزين العروسة اليدين والقدمين في جو احتفالي بهيج[5].

كما يعمد أهل العريس بدورهم إلى تنظيم حفل خاص تشارك فيه فتاتان عن طريق مشط شعرهما بالحناء بطريقة تسمى (تاكفوت) بحيث يوضع المشط فوق رأس كل واحدة منهما، وبعد تعطير الشعر بماء الورد وتلطيخه بماء الحناء، يلتو المشط بشعر الفتاة ويتشكل على شكل قبة مرتفعة فيغطى رأس كل واحدة بالخمار المزين بالحباق، كما ترتديان الألبسة الجديدة.

بعد ذلك تخرجان من الغرفة إلى بهو المنزل، حيث تستقبلان بالزغاريد وبالمناسبة يستدعى العريس، الذي يجب عليه أن يرتدي الزي التقليدي الرسمي (جلابة بيضاء وحذاء أبيض وخنجر) ويطلب منه أن يركب دابة من جهة اليمين، على أن ينزل من فوقها من جهة اليسار. وتتكرر العملية ثلاث مرات نظرا لما لرقم ثلاثة من حمولة ودلالات رمزية في المعتقدات العامة، وبعد هذه الإجراءات تنظم مسيرة صوب منزل أهل العروسة. يلي ذلك ليلة الجهر بروابط العلاقة بين العائلتين، وإحياء طقوس (أكراط) إيذانا بتوديع بيت العائلة وذلك برقصة الوداع يختلط فيها الفرح ولحظة القلق، وتتداخل فيها ملامح الضحك بمظاهر البكاء (تحقيق التمني ومقاومة حرارة الفراق).

ومباشرة بعد ارتداء العروسة اللباس تتغطى بالإزار كما تغطي وجهها وشعرها بما يسمى (أعبروق) أي



العرس الوجدي

خمار المزين بـ(تاوكيت) وهو نوع من الحلي بالإضافة إلى الحبق والخنجر. وبعد تجهيز الزي الرسمي يستدعى أحد أقرباء العروسة لينتعل لها الحذاء قبل مغادرتها لمنزل أهلها، ويشترط عليه أن يضع بداخل الحذاء درهما واحدا، ويجري ذلك على ألحان شعرية ترددها النسوة.

وعندما تتهيأ العروسة لمغادرة بيت أهلها، يطلب من والدها أو وليها أن يقدم لها ثلاثة أمداد من الماء للشرب بطريقة متتابعة، بعد ذلك تقبل رأس ويد والدها قبلة الوداع. بينما يكون أهل العريس ورفاقه ينتظرونها خارج البيت. وأثناء خروجها من المنزل تتجه صوب دابة لتركب خلف أخيها وهي مغطية وجهها وتمسك الخنجر بيدها اليمنى، وأخاها باليد اليسرى لكي لا تسقط. وتجرى هذه المراسم على إيقاع ألحان النساء اللواتي ينشدن أشعارا خاصة. ينطلق الجميع نحو بيت العريس، مارا بطريق غير طريق الإياب، وأثناء الاقتراب من المنزل يقوم أهله بإخلائه من جميع الأفراد ثم يغلقون الباب على العامة بمن فيهم الوفد المرافق للعروسة. وبهذه المناسبة تردد النساء أبياتا شعرية حول وصول العروسة وطلب إنزالها. ولتلبية نداء الإنزال عن ظهر الفرس يقتضي منح مقدار من المال من طرف أهل العريس لأخ العروسة. وإثر ذلك تنزل العروسة متجهة مع الوفد الرسمي، وتتخطى حسب العرف، عتبة الباب بالرجل اليمنى وتتجه لزاوية داخل المنزل تسمى بالأمازيغية (أشاموش) فتدور حولها ثلاث دورات متتالية لتتجه إلى غرفتها الجديدة بالبيت الجديد[6].

العرس الوجدي

تقع مدينة وجدة في الجزء الشرقي من المغرب، قريبة من الحدود الجزائرية، ولهذا يكاد طابعها يختص بمميزات اجتماعية وثقافية يجمع بين المجتمعين المغربي والجزائري. وعاداته وتقاليده بل وحتى طقوس حفلاته تختلف عن باقي جهات المغرب. وهذا ما سنلاحظه في طقوس الزواج التقليدي والذي كان يبدأ باختيار العروسة وكانت أم العريس من يقوم بهذه المهمة دون أن يعرفها أو يشاهدها، فتتأهب أسرة العريس لزيارة أسرة العروسة (طالبين ضيف الله) وخطبة ابنتهم وتقرأ الفاتحة بعد الموافقة، ثم يتفقان على (الصداق أو المهر) وهو المقدار المالي الذي سيدفعه والد العريس لأسرة العروسة، ويختلف من أسرة إلى إسرة. والذي يستغل في شراء الملابس والحلي الذهبية. علما بأن المرأة الوجدية (الشرقية) تركز كثيرا على إقتناء الذهب ضمن حاجيات (الجهاز) وأثاث بيت الزوجية.

بعد ذلك يحدد يوم (الخطوبة) ولوازمها وكانت في الماضي بسيطة وهي (الحناء) كرمز للحب والفرح والخبز والسكر (أي الحلاوة التي تؤلف بين القلوب)، ويقام الحفل الذي يجمع بين الأسرتين في منزل العروسة عادة، يحضره أقاربهما وأصدقائهما، بحيث يتم لبس الخواتم رمزا لتوثيق الخطوبة وكتابة عقد النكاح، ثم يحدد موعد الزفاف لتبدأ مرحلة جديدة من الطقوس مع النزل و (تانكافت) التي تتكلف بتزيين العروسة ونقش الحناء على يديها ورجليها ويليها (طرز الغرزة) أو الطرز الفاسي.

وبعد نقش الحناء، تشرع النكافة في تزيين العروسة فتلبسها اللباس التقليدي الوجدي المشهور، ثم (التكاشط) و (التخليلة) والقفطان ويوضع على صدرها الحلي والمجوهرات كل ذلك في (يوم الحناء) وتحمل العروسة خلال نفس الليلة على (الطيفور) مائدة مستديرة كبيرة مسيجة فوق أكتاف مساعدات النكافة وذلك كرمز للقيمة السامية التي تحظى بها العروسة في تلك الليلة تحت إيقاعات (الدقة المراكشية). تليها ليلة (الرواح) وهي الفترة الأخيرة في بيت أسرتها. فتنطلق وسط موكب من السيارات إلى بيت العريس كما تقوم النكافة بنفس العمل خلال اليوم الثاني بعد الزفاف، وهو ما يعرف بيوم (التقييل) وهذا عرف متأصل في المجتمع الوجدي ولابد للنكافة أن تتوفر على المنصة أو الكرسي الخاص بالعروسة والملابس والمجوهرات والهودج (العمارية) ومائدتان كبيرتان، وصدفية عملاقة، واللباس الأبيض والحناء بزيها الذي هو القفطان ومستلزماته. كما تحضر المائدة وما يلزمها من صحن به حناء وقالبان من السكر والبيض والنعناع، وماء الورد.

وكانت هناك رموز تقليدية خاصة بالزواج الوجدي وهي (الرهينة) ورقة العروسة لتشجيع (الغرامة) وتنظيف جلد الكبش من طرف أم العروسة وتسمى (الهيدورة) وتجفيفها ثم تقعد عليها إبنتها لأول مرة وذلك حتى يكون العريس طوع أمرها. إضافة إلى تسليحها ببعض العقاقير والعطور رغبة في قتل (العين والنفس) وحجبها عن (الثقاف) و (إبعاد الشياطين والأشرار كما تضع شيئا من (الفاسوخ) بحذاء عريسها لأبطال الأعمال الشريرة[7].

العرس المراكشي

لكل مدينة تفاصيلها التي تعكس هويتها، لكن مراكش غير ذلك، فهي مدينة تعشقها قبل أن تراها، وتغريك بعالمها العجيب وموقعها الجميل، وحمولة تاريخها العظيم. وأفضل حل لسبر أغوارها هو التجول على مهل وبدون أية وجهة محددة داخل أزقتها ودروبها، لتلقي بك في النهاية الى ساحتها العجيبة إنها (جامع الفنا).

والحديث عن العادات والتقاليد بمراكش لا يخلو من الغرابة، لأنها مزهوة بذلك فهي تختزل في ذاكرتها الكثير والكثير من العادات والطقوس.

أما عن مراسيم الزواج في مراكش، فإنها تبدأ بـ(الخطابة) وهي إمرأة غالبا ما تكون عجوزا، لها خبرة ودراية واسعة، تكون صلة بين من يرغب في الزواج سواء كان شابا أو شابة أو غيرهما، ونظرا لخبرتها وحصافة عقلها وبعد نظرها واحتكاكها المتواصل بهذه العادة فإنها غالبا ما تتوفق في اختيار الزوجة المناسبة للزوج المناسب، وأنها تستطيع أن تميز بين المرأة القادرة على شقاء أعمال البيت من (بنت الفشوش) المدللة نؤوم الضحى وذلك من خلال المصافحة ولمس اليد يؤكد لها أي نوع من النساء هي[8].

وبعد اللقاء والتفاهم بين الأسرتين، يذاع الخبر المرتقب بينهما ويحدد موعد الزفاف، حيث تحفل البيوت بألوان الزينة والبهجة استعدادا لذلك، والغالب أن تقام الاحتفالات خلال أشهر الصيف بصفة خاصة، وتستمر ثلاثة أيام. ويعتبر يوم الجمعة اليوم الأول نظرا لمكانته الدينية وتبركا به. وخلاله تقام حفلة الحناء، حيث تحضرها القريبات والصديقات، تتوسطهن



العرس المراكشي

العروسة في جلستها، ومن حولها شموع مضيئة معدة خصيصا للمناسبة، فتقوم (النقاشة) بتحضير الحناء ووضعها على شكل زخارف على يديها وقدميها. وفي المساء يصل أهل العريس لتقديم هداياه المتعددة فوق (كارو) عربة يجرها خيل بصحبة (الطبالة) والغياطة (تاراكت) يتقدمهم أصحاب (الدقة المراكشية)، وهم أناس يعزفون على الطبول والمزامير والنفار والزغاريد وهم يقطعون الطريق بين منزل أهل العريس إلى بيت أهل العروسة ليتم الحفل في بيت العروسة. وخلال نفس اليوم ينشغل العريس بترتيب آخر اللوازم في بيت الزوجية، وإظهار علامات الفرح بمقدم العروسة في اليوم الموالي، وهو يوم السبت حيث يتوافد المدعوون عادة في أول المساء ويرحب بمقدمهم عند الباب من طرف أسرة العريس (والده وأعمامه وأخواله وأشقاؤه).

ويستغرق الحفل الليلة كلها حتى قبيل فجر يوم الأحد، ويقدم للحاضرين كؤوس الشاي والحلويات المغربية بأصنافها وألوانها، قد تصل إلى ثمانية أو عشرة أصناف.

وعند العشاء تنضد الموائد، وهي مغطاة بأثواب مطرزة، يلتف حولها مجموعة من الحاضرين، وتقدم لهم الأطعمة والأشربة وعادة ما تكون من أطباق اللحوم بالبرقوق، وأطباق الدجاج وأحيانا الكسكس أو (البسطيلة) والفواكه. ويتوسط قاعة الحفل جوق من الطرب الأندلسي أو الشعبي. فيتعالى الغناء في أجواء البيت.

وفي الساعات الأولى بعد منتصف الليل يتشكل موكب العروسة بطريقة احتفالية بعد حضور أهل العريس وأصدقائه لمصاحبتها إلى بيت العريس محمولة في العمارية (الهودج) يتقدمه جوق من الموسيقيين (الغياطة والطبالين والنفارين). وعند الوصول يستقبلها العريس بلباسه المغربي التقليدي وباقي الأهل، في مقدمتهم والدته أو شقيقته الكبرى أو جدته، ومن حولها فتيات صغيرات تحملن الشموع، وتسمى هذه الليلة (ليلة الرواح) أو (ليلة الدخلة).

وفي الصباح تقدم أم العروسة الفطور للعروسين ويسمى (فطور العروسة) ومن جملته (الحريرة) وهي شربة مغربية معروفة. ثم يعود الجوق الموسيقي إلى البيت مرة أخرى ليحيي (الصبحية) في جو عائلي يجمع أسرة العريسين. وفي المساء، حيث تبرز العروسة في لباسها التقليدي للحاضرات

المدعـوات (الـبرزة) حيـث تجلـس في مـكان خـاص مزيـن أنيـق مـن جنبـات البيـت، وعنـد مدخـل القاعـة تسـتقبل أمهـا المدعـوات ويقدمـن لهـا هديـة (عبـارة عـن نقـود) وتسـمى (الهنـا). يلـي ذلـك كلـه (يـوم الحـزام) حيـث يتـم فيـه وضـع الحـزام للعروسـة بعـد اليـوم السـابع مـن العـرس وذلـك اسـتعدادا للقيـام بأشـغال البيـت حيـث تقـوم خلالهـا الأسـرة بحفلـة تبـدأ فيهـا العـروس بطهـو الطعـام وغسـل الأواني وغيرهـا مـن أعمـال المـنزل[9].

ومما هو شائع في مراكش:

1) حنة المزوارات:

ويتعلـق الأمـر بالعوانـس اللـواتي فاتهـن قطـار الـزواج فيذهـبن إلى ضريـح (لـلا مبيضـت السـعد) وهـي أسـطورة قديمـة تتعلـق بالواليـة (لـلا عويـش) المجدوبـة قـرب حومـة (حي) عرصـة المـلاك... فتذهـب العوانـس لهـذا الضريـح ويخضـبن أياديهـن بالحنـاء الـتي جمعـت مـن المـزوارات (الزائـرات) وهـن العرائـس اللـواتي تزوجـن حديثـا ولـم يسـبق لهـن أو لأزواجهـن أن تزوجـوا مـن قبـل. ويعتقـد بذلـك - أي العوانـس - أنهـن سـيتزوجن قريبـا[10].

2) التنكية:

وهـي مـن طقـوس العـرس المراكـشي فقبـل ليلـة العـرس بأسـبوع يحضـر أهـل العـرس الكميـة المطلوبـة للاسـتهلاك مـن القمـح، وتمـزج بهـا سـبع حبـات مـن التمـر ومثلهـا مـن الجـوز وسـبع بيضـات. ثـم يسـتدعى الأقـارب والجـيران مـن النسـاء وخصوصـا العازبـات منهـن وتبـدأ عمليـة (التنكيـة) أي عـزل القمـح عمـا اختلـط بـه مـن أحجـار أو أعشـاب وغيرهـا، ويكـون الهـدف مـن العمليـة هـو أن تبحـث كل عازبـة عـن واحـدة مـن العناصـر الثلاثـة المذكـورة (التمـر، البيـض، الجـوز) وكل مـن وجـدت ذلـك تعتـبر أن الخطـاب سـيدقون بابهـا طالبـين يدهـا للـزواج وذلـك إيذانـا بمغادرتهـا لعالـم العزوبـة واقتحـام فضـاء الزوجيـة والدخـول إلى القفـص الذهـبي[11].

العرس الجبلي (شمال المغرب)

هـي منطقـة كلهـا جبـال وهضـاب، بـل هـي الامتـداد الطبيعـي لسلسـلة جبـال الريـف الممتـدة مـن تخـوم المغـرب الشـرقي حـتى بـلاد الهبـط غربـا (القصـر الكبـير) وهـي عبـارة عـن فسيفسـاء قبليـة شـكلت خليطـا غـير متجانـس في البدايـة لكنهـا سـرعان مـا انصهـرت في بوتقـة واحـدة، وكونـت المجتمـع ذي المـيزات الخاصـة، لغـة ولباسـا وعـادات وتقاليـد، وقـد امـتزج فيـه العنصـر العـربي بالأمازيغـي. يشـتغلون في الفلاحـة وتربيـة المـواشي ويتسـوقون بضاعتهـم في المـدن والحواضـر القريبـة منهـم. احتفظـوا بعاداتهـم وتقاليدهـم المتأصلـة في جـذور تراثهـم ومنهـا طقـوس الأفـراح في الأعـراس.

البدايـة بالخطبـة، حيـث يـأتي أهـل العريـس ومعـه فقيـه القريـة أو الـدوار وبعـض الوجهـاء أو الأعيـان إلى بيـت أسـرة العروسـة بعـد إشـعار مسـبق، فتسـتقبل هـذه الأخـيرة ضيوفهـا ويبـدأ الحديـث عـن الرغبـة في المصاهـرة. وبعـد قبـول عائلـة البنـت يتـم الاتفـاق على الصداق والشـوار ويضـرب موعـد للعرس، وعـادة ما كان يتم ذلك بعد موسـم الحصـاد وجمع المحصـول، وكانت مراسـم العـرس والحنـاء تـدوم أسـبوعا كامـلا في بيت العروسـة والعريس ويمكن اختزال العـرس بالبادية فيما يلي: «الماكلـة بالنهـار ولفراجة بالليـل»: (الأكل بالنهار والفرجـة بالليـل). ففـي النهـار يتـم إطعـام المدعوين وحضـور حفظة القـرآن (الطلبـة) ويكون هـو الافتتاح الرسـمي، ثم النسـاء. وبالليل يتم إطعام بعض المدعوين للحفـل الفني.

وترتـدي العروسـة (منصوريـة الحنـاء) وتحضـر (الوزيـرات) مراسـم (تبغـير وتبليـط الحنـاء) في جـو مـن الغنـاء والطـرب، وبعـده يقـدم الطعـام للمدعـوات وتحمـل العروسـة مـن جديـد إلى غرفتهـا لتتنـاول العشـاء مـع الوزيـرات، ثـم تخـرج مـن جديـد مـع اقـتراب الفجـر لإعـادة مراسـيم طـلاء الحنـاء. بعـد ذلـك يحضـر لهـا (حمـام) وهـو عبـارة عـن غرفـة صغـيرة تشـبه حمامـا صغـيرا.



العرس الجبلي

تهيء العروسة نفسها وعائلتها للحظة الفراق في اليوم الذي كان فيه العريس ويسمى (مولاي السلطان) يفرح فيه بنفسه ويحني وتزغرد له أمه وخالاته وعماته... وتحل اللحظة المهيبة، وجاء يوم الرواح أو الركبة أو (العمارية)، ويذهب أهل العريس لأخذ العروسة وعادة يكون ذلك بعد صلاة العصر، يسبقهم الغياطة والطبالة، وتبدأ النكافة في تجهيز العروسة بوسائل الزينة المختلفة (العكار البلدي ونبات الطيب والسواك والكحل والورد). ثم تفك شعرها وتضعه في ست ظفائر لتجمعه في ظفيرة سابعة، ثم يصب فوق رأسها قليل من الماء المخلط بالورد والسنبل وما تبقى ترش به (البنات العواتق) حتى يتزوجن قريبا. تلبسها منصورية بيضاء خفيفة ومنصوريتان من نفس اللون دون حزام، وفوق كل هذا تضع إزارا بيض يشد فوق الكتفين بقطعة سكر حتى تكون حياتها دائما حلوة مع زوجها، ويغطي شعرها بسنية تثبت بـ(حزار) حتى لا تسقط ثم تلبس سلهاما أو جلباب أخيها أو عمها. وقبل الخروج من بيت أبيها لا بد أن تأكل بيضتين مسلوقتين مغموستين في حجر (الشب) لأن ذلك يسبب لها إمساكا ولا تضطر للخروج من غرفتها لقضاء حاجتها الطبيعية. كما أنه لا يمكن للمرأة أن تغادر مكانها قبل إنتهاء السبعة أيام. بعد ذلك يدخل أخوها أو عمها أو خالها لإخراجها من غرفتها وإركابها فوق بغلة (قبل أن تظهر العمارية) وتحملها إلى بيت أهل زوجها. قبل خروجها، تعانق أفراد عائلتها وتبكي بحرقة.

وعند الوصول إلى بيت الزوجية يجد الموكب العريس في استقباله، لابسا لباسا أبيض، يوضع فوق رأسه الكوفية والعقال، تقف العمارية التي يمسك بها أحد أقرباء العروسة على بعد أمتار ويصمت الكل لتعطي الكلمة للفقيه كي يتضرع إلى الله بالذرية الصالحة ويطعمهما حلالا ويجنبهما الخلاف والفرقة. بعد ذلك يتابع الموكب طريقه إلى البيت لتنزل العروسة مرفوقة (بالنكافة) وبمجرد دخولها إلى خبائها ينطلق الشبان إلى إحدى الساحات للرقص واللهو والصخب والضوضاء ومن العادات الخاصة والمتوارثة هي استعراض الترف المادي لدى البعض عن طريق (الغرامة) أو التعلاق أي وضع الأوراق المالية من فئتي (100 أو 200) درهم على شعر الراقصات وتحت طواقي (جمع طاقية) الملحنين (الروايس في بوادي سوس). وكذلك لاستعراض (الصنعة) في الرقص على (القعدة) بالنسبة للشبان من

سكان البادية. وبعد أن يأخذ التعب مأخذه من الجميع يتفرق الجمع وسط الإحساس بأن كل شيء قد أنتهى.

وأخيرا يبقى احتفالات الصباح الرسمية في العرس الجبلي، وإحياءه يكاد أن يكون مشتركا بين العديد من المناطق المغربية. ويبدأ بعد صلاة الظهر، حيث تتقاطر النسوة زرافات على بيت العروسة الجديدة للاحتفاء بها، والبداية مع طقس (الحزام) الذي يجري في منتهى السرية، حيث تتمنطق العروسة بالحزام التقليدي ويسمى (الكرزية) صبيحة اليوم السابع من الدخول، وله أصول وقواعد متوارثة منذ القديم، وتتلخص العملية في جلب صبي أو إثنين من صبيان الكتاب (المسيد) دون العاشرة من العمر لمساعدتها على تدوير الحزام في الظاهر، أما عمق المسألة فإن ذلك ماهو إلا تيمنا بأن يكون أول مولود تضعه ذكرا. وبعد لبس الحزام تبدأ العروسة القيام بالأعمال داخل بيتها الجديد [12]

وعلى العموم فإن أعراس منطقة جبالة تبقى نموذجا لتجذر الأصالة ودليل خير ورفاهية.

أعراس الأطلس المتوسط

هي قبائل ومدن متناثرة وسط جبال وهضاب الأطلس المتوسط، تكسوها الثلوج لشهور، فقيرة إلا مما تنتجه من محصول زراعي متوسط، وتربية الماعز وبعض المواشي. تتعايش فيما بينها ببساطة محافظة على تقاليدها وعاداتها.

ومنها طقوس حفل الزفاف، وخصوصا القبائل، مع اختلافات بسيطة تميز كل قبيلة على حدة، توحدها الأمازيغية، لغتهم التي يتجاوبون بها في طقوسهم وأهازيجهم ونغماتهم تحمل أحاسيسهم ومشاعرهم. إنها حفلة تستغرق عادة ثلاثة أيام، وتتم في فصل الصيف خاصة، وذلك بعد الانتهاء من عملية الحصاد وجمع وتخزين الغلة من الشعير والقمح وتهيئ ما يتطلبه العرس من الفحم الخشبي للطهي من خلال إعداده بطريقة تقليدية. وذلك من أجل منح الحفلة ما تستحقه من الاهتمام.

اليوم الأول من العرس، وينطلق من بيت العريس ويسمى بالأمازيغية (إضن لعلامت) أي ليلة الحناء حيث تقوم الفتيات من أقارب العريس بإعداد الوليمة المكونة أساسا من الكسكس وتنظيم الغرف وتنظيف المحيط الخارجي للمنزل. والأهم في هذا اليوم ما يصطلح عليه (بلعلامت) حيث يرسل العريس إلى منزل خطيبته ما تحتاجه من جميع مستلزمات نفقة العرس من لباس، ومواد التنظيف ومواد غذائية إلى جانب خروف يهدى لعائلتها.

يستقبل أهل العروسة (لعلامت) بكل بهجة وسرور بينما تجلس العروسة مع مجموعة من فتيان عائلتها يتبادلن الحديث معها كي لا تشعر بألم الفراق الأسري، ويرافق هذا أهازيج ونغمات أمازيغية تحمل في طياتها القيم الإجتماعية للزواج. وفي نفس الليلة تخضب العروسة بالحناء.

أما في اليوم الثاني، وفي منزل العريس، ويدعى بيوم (سازال تتغمرا) أي يوم العريس، وتذبح فيه ذبيحة كبيرة (الثور) أو (العجل). وتكثر الحركة بالبيت، والنساء يهيئن طعام الغداء أو العشاء، والفتيات ينشدن أغاني مختلفة مرتبطة بالمحيط الذي يجمعهم (أغاني سوسية). وفي الليل يقدم طعام العشاء للمدعوين الذين يدخلون من باب منعزل عن المنزل بهوا مفروشا دون اختلاطهم بالنساء.

وفي اليوم الثالث يتكرر نفس المشهد تقريبا حيث يقدم الغذاء بنفس الطريقة وأهازيج الفتيات مستمر. إلا أن الجديد في هذا اليوم هو دعوة الفقهاء أو كما يسمى (بالطلبة) حيث يكتب فقيه القبيلة رسالة ويتكلف أحد تلامذته بإيصالها إلى كل حافظ للقرآن الكريم في القبيلة قصد حضور الوليمة[13].

وبالنسبة لمناطق (إيزو – إقليم أزيلال) فعندما يدخل العروس على عروسته تستقبله بضربه بقطعة

ملـح، ويحذر من أن تلمسـه حـتى لا يخضع لسـيطرتها. وفي الصبـاح تدخـل أم العروسـة علـى ابنتهـا حاملـة مـاء وتحثهـا على الاسـتحمام بسـرعة قبل أن يسـتحم العروس، فمـن يسـتحم أولا ينجب أطفالا يشـبهونه. وتبقى العروسـة سـبعة أيام في البيت متجنبـة الالتقاء بأهـل العروس مـن الذكور.

وفي اليـوم الخامس تذهب العروسـة إلى النهر لتسـقي الماء وتعـود وأثناء العودة يقدم لها طفـل رضيع تعود به إلى البيت، فتقدم لهـا قطعة من الصوف لتتعـرف على جيده مـن قبيحه ثم تغزله ويؤخـذ لتخاط به بردعـة الدواب.

عرس ريفي

(إقليم الحسيمة نموذجا)

هي مـن المـدن المغربيـة الحديثـة بشـمال المغرب، تتمتع بموقع اسـتراتيجي مهم في سلسـلة جبـال الريف، وتحديـدا في الجزء الشـمالي الأوسـط على سـاحل البحر الأبيـض المتوسـط، تبعد عـن مدينة تطـوان 280 كلم وعـن مليليـة 162 كلم، وهـي عاصمـة إقليـم الريف. والثابـت تاريخيـا أن سـكان المدينـة وضواحيهـا مـن الريفيين الذين يشـكلون جـزء من البربر سـكان المغرب الأوائـل، وقـد احتفظـوا بعاداتهم وتقاليدهـم وطقوس أفراحهـم، ومنهـا أعراسـهم، إلا أن الملاحـظ هـو الـتزام الجميـع بطقـوس مشـتركة - أوتـكاد - يختلـط الواقع بالخيـال والمعقـول باللامعقـول والمعتقـدات الدينيـة الممزوجـة بالخرافـات تـارة وبالشـعوذة والسـحر تـارة أخـرى. ويـرى الباحـث المتخصـص في تاريـخ منطقـة الحسـيمة الأسـتاذ (المفتوحي أحمـد بوقـرب) في كتابه (منطقـة الحسـيمة عـبر التاريـخ - مسـاهمتها في بناء الحضـارة المغربيـة) الجـزء الأول، أن طقـوس العـرس الريفي التقليدي بالنسـبة لقبائل الريف المحيطة بإقليم الحسـيمة وبـاقي القبائـل الريفيـة تقريبا، وهـي: (بني وريـاغـل: أجدير - إمـزورن - بني عبـد الله - بني بوعياش - أزغـار - نكـور - سـيدي بوخيـار - تارجيسـت - بني عمـارت - بني حذيفة - بـني يطفت - أربعـاء تروكت...

ويبـدأ بالتعـارف بـين الطرفـين في أماكـن الرعي أو عنـد جلـب المـاء مـن البـئر أو في الاحتفـالات العائلية أو عنـد قيـام الفتيـات العازبـات بجلب الأعشـاب من الضيعة، فيبـدأ التعارف، ويتـم إخبار العائلـة بما ينوي العـازب القيام بـه، فتقوم بجس النبـض والتحري عن ظـروف هـذه العائلـة الـتي تنـوي مصاهرتهـا وإذا وقع المـراد عنـد ذلـك تتـم حفلـة الخطوبـة، وفيهـا يجري الاتفـاق علـى كل مسـتلزمات العـرس بما فيهـا موعد العـرس ومبلغ الصـداق والمأكـولات، وهـي على عاتق (أسـرة العريس). ثـم تقوم أم العريـس بتكليف صانعة الخزف بصنع حصـون الفخار الصغيرة التي سـتوزع على الزائـرات وهن يعـدن من حفل العرس لإشـراك عائلتهن بالأكل المأخـوذ في الصحون من طـرف كل امرأة بعد ذلك توصـل إلى عائلة العروسـة بـكل ما اتفق عليـه في موكب غنائي يسـمى (أدفوع) قبل أيام قليلة مـن موعد العرس، فيقـوم أبـو العريـس بإخبـار الجماعـة بموعـد العرس ودعوتهـم للحضـور، بمن فيهـم الفقيه.

1) انطلاق العرس:

في البدايـة تقوم عائلـة العروس بإثبـات خرقة بيضاء فوق السـطح، ونفس الـشيء تقـوم به عائلـة العريس بإثبات خرقة حمراء مزركشة كإشـعار ببداية العرس عند العائلتـين. فتذبح الذبـائح ويحضر مع (العريس ويسـمى مولاي) الأصدقـاء المقربين و (وزارئـه) وتطبخ البيصارة أكلـة من الفـول المجمـد المطحون، مشـهورة في شـمال المغـرب بالخصوص، بل وتعتـبر أكلة رئيسـية فقط، وفي النهـار تحضر عائلة العريـس المحملة بالهدايـا. وفي الليل تحمـل عائلة العريـس إلى بيت العروسـة في موكب غنائي مكون مـن فتيات وفتيـان والـكل يغني أنواعـا مختلفة مـن الأغـاني الشـعبية (لالابويـا) وزغاريد النسـاء من أعـالي المنازل وعند الوصول يطلـب الجميع (ضيف الله) بالأغـاني المختلفـة فيختلط الجميـع وتبـدأ الفرجة هذه الليلـة في بيـت العروس فيتـم فيها خضـب الأيدي وفق طقـوس ومعتقـدات عريقة مشـحونة بـدلالات رمزية

وتمثـلات يتداخـل فيها المقـدس بالأسـطوري والأرجل بالحناء بطقوس مختلفة لدى العريس والعروسـة يجلس العريس على كـرسي وأمامه ثلاثـة أواني: في الواحدة منها حلـوى وبيض، وأخـرى الحنـة، والثالثة دقيـق مغروس فيـه شـمعة مشـتعلة وبيضتـان. وتقوم أختـه بخضب الخنصـر الأيمن بالحناء أما العروسـة، فيتـم هي الأخرى في بيت أسـرتها تخضيبها بالحناء في هـذه الليلة، وذلك في أجـواء احتفالية، تتخللها الزغاريـد والرقص في فناء المنزل (أزقاق) بمشـاركة العروسة.

أمـا طقوس اليوم الثـاني فيمكن تلخيصهـا فيما يلي: تقام الحفـلات في البيتين (العروس والعروسـة) بحضور الوفـود الحاملة للهدايا، وفي الليـل يحضر الموكب الخاص إلى بيـت العروسـة لأخذهـا إلى مـنزل زوجهـا فـوق دابة خاصـة في موكب مـن المغنيـات وصديقات العروسـة، وقـد ألبسـت لباسـا خاصـا ووضعـت فـوق رأسـها (رقوبت: وهـو تاج من قضيـب الزيتـون أو اللوز مغطى بخيـوط ملونة وبثوب يشـدها فوق رأسـها ليظهـر وكأنه تـاج حقيقي).

يرافقهـا وهـي راكبـة علـى الدابـة إثنـان مـن أقاربهـا. وعنـد مـرور الموكـب أمـام المنـازل تقـوم النسـاء برشـه بالمـاء، والزغاريـد والنقـر علـى البناديـر والدفـوف، وترديـد الأهازيـج...

وعند وصـول الموكب الحامـل للعلـم الأبيض، تقف الدابـة في فنـاء البيـت، وينزل العلـم الأبيض فـوق منزل العـروس لتتـم عمليـة رمي علـم العروسـة أولا إلى داخل المـنزل مـن أعلى بـاب الدخـول، ثم يـرمى علـم العروس الأحمـر من الداخـل إلى الخـارج، وهكذا ثلاث مـرات دون أن يقعـا علـى الأرض، وإلا فالوقـوع شـؤم للعروسـين، ثـم تتقـدم أم العـروس لتسـليم طبـق مملوء بالشـعير والحلويـات لتقوم العروسـة بـرمي حفنة منـه إلى يمينها وأخرى إلى يسـارها وحفنة خلفها، ثم يقـوم أخوها بإنزالها من فـوق الدابـة وإدخالهـا إلى بيـت الزوجية، ثـم يدخل عليها العروس بمسـاعدة المـرأة (تحنكوفـت) ويزيح عن وجههـا الغطـاء ويرفع عـن رأسـها التاج ويكسـره. وبعد أسـبوع من العرس، تقيم العائلتان حفـل (تاضيافت) في مـنزل عائلة العـروس حيث ترسـل إليها كل مسـتلزمات هذا الحفـل لإقامته بحضور أفـراد العائلتين والمقربين منها وبعد ذلك تقـوم الزوجة رفقة زوجها بزيـارة ذويها، لتنتهي بذلـك مراسـيم العرس الأمازيغـي في شـمال المغرب[14].

وأخـيرا نسـتنتج مـن كل ما طرحنـاه مـن الطقوس المتنوعـة في مناطـق مختلفة مـن جهـات المغرب.

طقوس غريبة

1) موسم (ماطا):

موسـم اسـتعراضي للفروسية، يشـارك فيه الفرسان القادمـون مـن مختلـف قبائـل جبالـة الكبرى بشـمال المغـرب، وهو أقـدم تقليد للاحتفـال بموسـم الحصاد. أطلق عليـه (ماطا) العروس المشـتهاة) وهـي دمية من قصـب وورق يجـري وراءها خيرة الفرسـان يمسـك بيده اليمـنى فـارس متميز بلباسـه ويمسـك لجـام حصانه. مـكان انعقـاده في قبيلـة بني عـروس (إقليـم العرائش) هـذه الدميـة ترمـز لأجمـل جميـلات القبيلـة، تلبس قفطانا يمثـل لباس المنطقة وتزيـن بمجوهرات حقيقية، ممـا يعطـي للمتنافسـين حولهـا حافـزا مهمـا، وتبدأ المطـاردة، يحضر هـذا الموسـم جمهور غفير رجالا ونسـاء وشـبابا وشـابات أطفالا... مـن جميع القبائـل الجبلية والزوار من المدن الشـمالية (العرائـش- القصر الكبير- تطوان - شفشـاون...) تقف النسـاء على شكل صفوف في عرف يسـمى (دق الزرع)، وينطلـق بالصلاة على النبي ص، والزغاريـد (والعيـوع) وهـو مجموعـة صرخـات إيقاعيـة تـأتي بعـد (العـدان) وهـو زجل محلـي يتغنى بالأرض والشـرف والمجد القبلي، تلتهـب الطبول ويتردد صـدى الغيطة في الجبال، وتجري الخيـول وراء (ماطا)[15].

2) موسم الخطوبة في إملشيل:

يبقى موسـم إملشـيل (أكـدود) في جبـال الأطلس الوحيـد الـذي يمتـاز بعـدة خصوصيات منحته شـهرة عالميـة، وبـات مقصـدا يحج إليه السـياح مـن الداخل

والخارج. وما تزال قبائل (آيت أحديدو) متشبثة بعاداتها وتقاليدها. فهو موسم يختلط فيه الخيال بالحقيقة منذ آلاف السنين، في مكان وعالم تتداخل فيه الصور المختلفة مع تباين كبير بين معالم الحياة المدنية مع معالم الحضارة والتاريخ.

وتبدأ قصة الموسم في (سيدي أحماد أو لمغني) الولي الصالح الذي يقام الموسم بجوار ضريحه. وقد وصل صدى الموسم إلى كل القبائل المجاورة واكتسب شهرة كبيرة، وبدأت القوافل المجاورة تصل إليه من ورزازات وبني ملال وخنيفرة وأزيلال. ومن أهم ما اشتهر به كونه (موسم الخطوبة) والزواج، تبعا لأعراف وعادات لا مناص منها، فبعد الاتفاق على الزواج بين أهل القبائل يتم خلال السنة، ولكن العقود تكتب في الموسم بشكل جماعي [16].

3) مفتاح الخير والبركة:

من عادات العرس الأصيلي (نسبة إلى مدينة أصيلا) شمال المغرب. أن أهل العريس تستقبل العروسة بأداة أو آنية من نبات الحلفاء يسمى (الغربال) مليء بالدقيق وفوقه مفتاح، فتأخذه العروسة، ويعتقد في هذه العادة أنها تولت مسؤولية دارها، وأن تكون أيامها مفتاح خير وبركة، ويقدم للعروس قلب ذبيحة هدية العريس الذي كان محتفظا به لتعظ منه ثلاث عظات، حتى يكون قلبها على زوجها. من المعتقدات السائدة في المجتمع الصويري (جنوب المغرب) أن العروس التي لا تملك الأخمص فإنها تجلب النحس لزوجها طيلة مدة زواجهما. وإذا هبت الريح وكثر الضباب في يوم الزفاف دون آخر فهذا يدل على أن العروس تأكل خنشوش.

الهوامش

1. عمدة الراوين في تاريخ تطاوين، الجزء الثاني / ص: 190 - 191.
2. حوار معها في جريدة (العلم) عدد 9 / 4 / 2003م، ص: 5.
3. انظر ما كتبه المرحوم عبد الهادي التازي عن أعراس فاس / في صحيفة (الشرق الأوسط) عدد: 8 / 9 / 1994م، ص:15.
4. انظر صحيفة (المغربية) عدد: 23 / 10 / 2005م، ص: 7 محمد إبراهمي (الزواج التقليدي بأكادير).
5. نفس المرجع.
6. موضوع للأستاذ محمد إبراهمي المنشور في جريدة (المغربية عدد: 2005/10/23م، ص:7).
7. انظر: جريدة "العلم" عدد: 4 - 5 / يوليوز 2009، ص:8. تحقيق عن أعراس الصيف في وجدة قام به محمد بلبشير.
8. انظر جريدة الاتحاد الاشتراكي : عدد 5 يونيو 2004 صفحة 12
9. أنظر مجلة (هنا لندن) عدد: 421، نوفمبر 1983م، ص:20 (كشكول المغرب): حفلات الأفراح في المغرب.
10. جريدة "الاتحاد الإشتراكي" عدد5 / 3 / 1994م، ص: 7، (عادات مراكش / المبارك البومسهولي).
11. نفس المرجع.
12. باختصار من موضوع لعبد اللطيف الوهابي عن (العرس في منطقة جبالة) جريدة العلم / عدد: 6 / 8 / 2005م، ص:6 ثم دراسة الدكتور كنزة الغالي / المرأة في جبالة، جريدة العلم / عدد: 23 / 4 / 2008، ص: 4.
13. انظر جريدة "العلم" عدد/ 8 / 7 / 2011م، ص:6.
14. باختصار من كتاب (منطقة الحسية عبر التاريخ)المفتوحي أحمد بوقرب،الجزء الأول.
15. انظر صحيفة أخبار اليوم عدد: 2 - 3 / 6 / 2012، ص:7 (ماطا...) محمد أحمد عدة.
16. صحيفة الرأي العام الكويتية / عدد، 25 / 10 / 1987م، ص: 22 (هاني العلمي).

الصور

- الصور من الكاتب



الجوقة الموسيقية للباي سنة 1907

ملامح المشهد الموسيقي بتونس في القرن التاسع عشر من خلال مؤلفات الرحّالة الأوروبيين

أ. عبير الشريف - كاتبة من تونس

المجتمع التونسي والثقافة الموسيقية في القرن التاسع عشر

تميّزت هذه الفترة بظهور عدّة أنماط موسيقية جنبا إلى جنب في مركز البلاد أي الحاضرة، وهذه الأنماط هي الموسيقى العربية الكلاسيكية (التقليدية) والموسيقى التركية والموسيقى الأوروبية، اذ ذاعت هذه الأنماط في نخب حضريّة محدودة من الناحية العدديّة حيث ارتبطت الموسيقى الأوروبية بالأقليات الأجنبية المقيمة بالعاصمة، وتواتر استخدام الموسيقي العسكرية في جنبات قصور البايات، بينما ظلّت الموسيقى العربية التقليدية رهينة نبلاء الحاضرة من البلديّة.

وعلى الرغم من المشهد المركّز في نخبة اجتماعيّة ضئيلة فإنّ الذائقة التونسية العامّة مالت الى الفنون المتواترة في مختلف البوادي والأرياف التونسية، ولا سيّما تلك الممارسات ذات الصلة بالعادات الاحتفاليّة المناسباتيّة الخاصّة والعامّة ذات الطابع الديني الطرقي، وقد أفضى هذا الميل الذوقي العامّ الى ترسيخ الفنّ الشعبي بأغلب

جهات البلاد التونسية خاصّة في أواخر القرن التاسع عشر، وهذه هي الملاحظة الهامّة التي استرعت انتباه أغلب زائري البلاد من المستشرقين إذّاك.

وفي ضوء هذا المشهد الموسيقي المتوزّع على صنفين متباينين ارتأينا تصنيف الموسيقى في تونس في تلك الفترة الى نمطين أساسيين هما الموسيقى الدنيوية «مالوف الهزل» والموسيقى الدينية «مالوف الجدّ».

الموسيقى الدنيوية

مثّل ذيوع النشاط الموسيقي في تونس خلال القرن التاسع عشر وجهين متباينين، فمنذ منتهى النصف الأوّل من القرن كان تأسيس الحسينيين للمدرسة الحربية بباردو تتويجا لوجهة أولى في ذلك النشاط أسّسها بايات تونس تبعا لتصوّر فكري وثقافي معيّن، ممّا دعانا لإستعادة تاريخ العائلة الحسينية في تونس وخاصّة أعمالها وآثارها الفكريّة والعمرانيّة والحضاريّة العامّة خلال تلك الفترة. وقد كشفت لنا متابعة هذه الزاوية الأطر الحضريّة التي مورس فيها النشاط الموسيقي، حيث استنتجنا وجود أصناف فرعيّة من الموسيقى الدنيوية.

1) الموسيقى الأوروبية:

لقد كانت الموسيقى والغناء من مقوّمات بلاط الأمراء والملوك واحدى الخيوط التي شكّلت النسيج الفنّي للبيت السياسي في تلك الفترة، وحظيت الى حدّ ما باهتمام العائلة المالكة التي دعّمت أنشطة الموسيقيين وقرّبتهم من محيطها، حيث فتح أغلب البايات قصورهم لإقامة الحفلات واستقطاب الفنّانين، ويظهر هذا جليّا في النصف الأول من القرن التاسع عشر مع المشير أحمد باي اذ شهدت فترة حكمه نوعا من الازدهار والانفتاح نحو الثقافة الغربية، كما كان معجبا بالموسيقى الأوروبية حيث حضر في قصره مجموعة ايطاليّة قدّمت مسرحيّات غنائيّة أمام الحاشية الملكيّة، اذ يذكر «هنري دينو» / Henry Dunant فيقول:

«لقد حضر مؤخرا بقصر الباي مجموعة ايطالية قدمت كوميديا غنائية، حيث عزفت أوبرا «الترافاتوري» وأوبرا «الموت والحكيم»، وكانت جميع الحاشية حاضرة على هذا العرض الذي كان رائعا»[1].

وتواصل الاهتمام بالموسيقى من قبل البايات، فنجد محمد باي الذي كان مشجعا للفنون حيث يرجع له الفضل في تأسيس أوّل معهد فنون وحرف بتونس وعُيّن له مديرٌ فرنسيٌّ يدعى «قاربيران» Mr Garbeyron / كما جلب إلى قصره بالمرسى عازف التشللو المشهور « ماكس بوري» / Max Baurer لإحياء حفل أمام الحاشية وقد كانت مكافأته كبيرة من قبل الباي[2].

يبدو أن أول المعطيات حول تواجد ثقافة فنية وموسيقية أوروبية بتونس في القرن التاسع عشر هي تواجد الفضاءات والمسارح التي شيّدت في تلك الفترة اذ يخبرنا «ت. تابل غرنفيل» / T. Temple Grenville:

«سنة 1833 تم انشاء مسرح وفيه تقام عروض مسرحية وعروض أوبرا من قبل مجموعات ايطاليّة أربع مرّات في الأسبوع ومن حين الى آخر عروض رقص»[3].

فنلاحظ أن الموسيقى الإيطالية أخذت موقعا هامّا في بداية القرن التاسع عشر، حيث أصبح نشاطها واضحا في المجتمع التونسي وله جمهوره والذي أغلبه من الطبقة الراقية ممّا يجعلها تعتبر موسيقى نخبويّة، حيث يحضر هذه الحفلات صفوة المجتمع من رجال السياسة والأجانب الأوروبيين من الجالية الإيطالية والفرنسية والمالطيّة التي يروق لها سماع ذلك النوع من الموسيقى.

«كان شتاء سنة 1856 وسنة 1857 حافلا في مدينة تونس... فكنّا نجد في المنتدى الأوروبي المسمّى «الدائرة الأوروبية التونسية» المجلاّت والجرائد، وقاعات الألعاب حيث نستقبل بكلّ ترحاب الأوروبيين المارّين من تونس، والمجموعات الفيلهارمونية المؤلّفة من الهوّاة التي كانت تعرض بين الحين والآخر حفلات أو عروضا لفنّانين من ذوي الشهرة، وكنّا نستقبل كذلك فرقة إيطالية تقدّم في الموسم الثقافي مسرحيات غنائية (الأوبرا) والروايات المسرحية والكوميديا...»[4].


① طرمبيت


② باريطون


③ كلارينيت (كرنيطة)

كما يمكن القول إن حضور الموسيقى الأوروبية وبالتحديد الإيطالية التي اتخذت موقعا هاما في النصف الأول من القرن التاسع عشر أصبحت ملمحا معتادا في النشاط الموسيقي في تونس العاصمة، وقد ساهم البايات في تزايد العروض الموسيقية وتشجيع الممارسة الفنية خارج الفضاءات الرسمية، وذلك عبر إقامة السهرات والحفلات الموسيقية للتعرّف على بعض أعمال الموسيقيين.

2) الموسيقى العسكرية:

رتّب البايات الحسينيون نظاما عسكريًا مشابها للنظام المعتمد في كلّ ولايات الامبراطورية العثمانية، فكان دور الجيش الانكشاري حماية الولاية التي يتبعها، وبا في الولايات التابعة للإمبراطورية كلّما دعت الحاجة. ومنذ بداية القرن التاسع عشر أدخل بايات تونس تقليدا جديدا بإنشاء فرق موسيقية عسكرية تابعة للجيش الانكشاري وظيفتها افتتاح المناسبات الرسمية التي يشرف عليها الباي بنفسه، وقد تطوّرت الفرق الموسيقية العسكرية تدريجيًا إلى فترة انشاء المشير أحمد باي للمدرسة الحربية بباردو سنة 1840، وهي تعد من أهم إنجازاته في المجال العسكري إذ تعتبر تلك المدرسة الانطلاقة الأولى في إحداث جيش على الطريقة الأوروبية وعلى أسس علمية.

وقد كان لها دور كبير في تدوين جانب هام من التراث الموسيقي والغنائي كما شهدت تركيبة الفرقة دخول آلات جديدة تعرف بالآلات النحاسية وهي آلات موجودة في الموسيقى العسكرية الأوروبية إذ يقول «سلفادور دانيال» / Salvador Daniel عند زيارته لقصر الباي بالمرسى ومشاهدته للفرقة الموسيقية العسكرية:

«لقد سمعت الجوقة العسكرية للباي بقصره في المرسي، إذ تشتمل على حوالي ثلاثين آلة نحاسية مصنوعة في أوروبا، من بين هذه الآلات، آلة «بيستون»، «كور»، «طرمبيت»، «طرمبون»، بينما يضبط الإيقاع بواسطة «طبل كبير» و«طبلين صغيرين». واعتبر أن آلات الإيقاع هي التي أضفت روح الموسيقى العسكرية والحماس في الفرقة»[5].


4

طبل كبير


5

طبل صغير (طمبور)

ويضيف «ادوارد غـازلان » / Edouard Gasselin فيقول: «يتكون الطاقم الموسيقي العسكري للباي من حوالي ثلاثين عازفا، يعزفون مارشات تركية، اذ تضم الجوقة العسكرية فقط آلات نحاسية، حيث يعزفون كلهم بطريقة موحّدة»[6].

وتتمثل وظيفة آلة البوق في الموسيقى العسكرية على حسب ما ذكر لنا «كود فوريد شول» / Gott Fried Sholl هي اعطاء إشارة الوقوف في الصف وبدء التمارين[7].

إلى جانب حضور الموسيقى العسكرية في الاحتفالات الوطنية فهي تسجّل حضورها أيضا في المناسبات الدينية والأعياد حيث يعلمنا «أبل كلاران دو لا ريف» / Abel Clarin de la Rive:

«بأنه سنة 1856 يوجد في باردو قصرين للباي، واحد منهما مخصص للاحتفالات الدينية»[8].

وتباعا لما ذكرنا نستطيع أن نستخلص بأن الموسيقى العسكرية شهدت عدّة تغييرات منذ بداية القرن التاسع عشر على مستوى الهيئة والتنظيم، كما أخذت صورة جديدة خاصة مع المشير أحمد باي بعد تأسيسه للمدرسة الحربية ورغبته في تكوين طاقم موسيقي عسكري حديث على النمط الأوروبي وتواصلت إلى فترة حكم الصادق باي.

فقد شهد هذا الفن دخول عديد الآلات النحاسية التي لم تكن موجودة قبل ذلك لكن ليست لدينا فكرة دقيقة عن مختلف هذه الآلات في تلك الفترة سوى البعض منها حسب ما أوردنا في كتابات بعض المستشرقين الذين عايشوا تلك الفترة.

لكن بالرغم من كثرة الآلات فإن الموسيقى العسكرية التي اختصّ بها الجوق الملكي والتي تعتمد بالأساس على آلات النفخ النحاسية وبعض الآلات الإيقاعية قد اتّصفت بالموسيقى المزعجة والمشوّشة[9]، حسب ما ذكر لنا مترجم الكتاب في هامش الصفحة.

ويمكن أن يعود ذلك الى طبيعة الآلات النحاسية الخالية من أرباع النغمات، اذ أن الجوقة الموسيقية تقوم بتأدية معزوفات لا تتماشى مع هذه الآلات، أو ربما يكون العكس اذ أن استخدام الآلات النحاسية والتي هي بالأساس آلات غربيّة هو دليل على خلوّ ألحان الموسيقى العسكرية من أرباع النغمات طالما أن هذه الآلات نفسها غير قادرة في تركيبها على إحداث هذه الدرجات، كما ان غياب الهرمنة في الألحان الموسيقية قصد إثرائها وإعطائها نفسا جديدا جعل منها موسيقى بسيطة جدا على مستوى الأداء، إذ تعزف جميع الآلات بطريقة موحّدة، وقد تطرّق الى ذلك «سلفادور دانيال» / Salvador Daniel في نفس كتابه مواصلا وصفه للجوقة الموسيقية العسكرية بتونس فيقول:

«بالنسبة للموسيقى العسكرية المؤدّاة من قبل الطاقم العسكري، نستطيع أن نؤكّد حاليا أنّ العرب لا يعرفون تناغم الأصوات (الهرمنة)، الآلات الوترية أو الهوائية تعزف بطريقة متزامنة في حين تصاحب آلة الطّار أو البندير أو أيّ آلة إيقاعية أخرى المقاطع الإيقاعية، وهو التناغم الصوتي الوحيد الذي يمكن سماعه»[10].

ويدعّم «تيري مياغ» / Thierry- Mieg ذلك اذ كان حاضرا أثناء تنصيب الصادق باي بعد وفاة محمّد باي بيوم بالقصبة فيقول: «اهتمّ الجنود بتنظيم الحشد الجماهيري عند مرور الموكب العسكري للباي... يمرّ الموسيقيّون المصطفّون في شكل من الغرابة حاملين طبولهم المغطّاة بقماش حريري، ومهما كانت الآلة المستعملة، فإنّ الفرقة العسكرية تؤدّي جميع الدرجات الموسيقية بطريقة جماعية وموحّدة، بحيث يظلّ التناغم الصوتي (الهرمنة) مجهولا لدى هذه الشعوب»[11].

كما يمكن أن نستنتج بأن المكتب الحربي الذي رتّبه هذا المشير على غرار النمط الاوروبي اتّسم بطابع نخبوي، اذ كان التعليم بهذه المدرسة موجّها الى فئة معيّنة من أبناء المماليك، ولم تفتح المدرسة أبوابها أمام الطبقات الشعبية الذين تحمّلوا أثقال الجباية، وبقي ابناء الفقراء من عامة أهل البلاد يتلقّون تكوينهم التربوي في المساجد والمدارس القرآنية التقليدية والزوايا.

3) الموسيقى الشعبية الحضرية:

قصور البايات وثكنات الجيش الحارسة لمراكز السلطة، انتشر في الأوساط الاجتماعيّة بتونس العاصمة أوساط العمّال والتجّار الغناء والموسيقى الشعبيتين، اذ تعتبر الموسيقى الأكثر حضورا آنذاك، فالغناء الشعبي في تونس جزء لا يتجزّأ من معاش عموم الناس، لذلك لاحظها زائرو البلاد الأجانب في المقاهي والمحلاّت والساحات العموميّة، وفي شهر رمضان بصفة خاصّة، اذ يقول الطبيب السابق لحمودة باشا «لويس فرانك» Luis Frank / والذي قدِم الى تونس سنة **1801**: «نجد راقصات ومغنّيات يؤدّين الرقصات والمغنى في الأماكن العامة وخصوصا خلال شهر رمضان، كما نرى حضور عديد الفرق من المغنّين...»[12].

والملاحظ أنّ هذه الموسيقى الذائعة بين شرائح المجتمع الحضري التونسي لم تكن مؤطّرة من قبل هياكل أو مؤسّسات تعليميّة أو حرفيّة، بل أنّها كانت بمثابت الترنّمات والترديدات التلقائيّة التي لا تخضع دائما وفي كل الحالات لظوابط في الآداء وأشكاله، ويفسّر هذا النشاط الموسيقي العصامي بغياب موسيقيين ذوي كفاءة ومقدرة ودراية بأصول الموسيقى وطرق تدوينها، وفي هذا السياق يقول «جون لويس لوغان» / Jean-Louis.Luguan عند زيارته الى تونس:

«لقد اقتنعت لاحقا بأنّ هذا الشعب يحبّ الموسيقى، لكن موسيقاه التي اعتادها، موسيقى رتيبة بالنسبة إلينا، لكنّها مليئة بالسحر بالنسبة له، إذ تعبّر ببساطة عن مشاعره، وتتماشى مع حالته الروحية الطبيعية وميولاته»[13].

استقطبت هذه النوعيّة الموسيقية الغنائيّة اهتمام الشرائح الاجتماعيّة في الحفلات العامّة والخاصّة وحتّى في الساحات العموميّة، اذ كانت قريبة جدّا من مشاغلها واهتماماتها امتازت ببساطة عباراتها وسهولة تداولها، الى جانب عروض «الكاراكوز»[14] الدمى المتحركة، التي تعتبر عروضا حيّة ترفيهيّة ارتبط حضورها خاصة بشهر رمضان.

كانت الآلات المصاحبة لتلك الأغاني شائعة الاستعمال في مدينة تونس مثل «المندالينة» (mandoline) و«الطبل» و«الدربوكة» كذلك «الصنوج» بالنسبة لعروض «الكاراكوز»[15]، وهي تستجيب لنوعيّة الجمهور الذي يكون غالبا من العامّة، لا يكون إلاّ لغاية الترفيه المهمّش والمشوش والرقص وعادة ما تكون ألحانهم مزعجة قائمة على إحداث ضجيج وصخب[16].

إلى ذلك يضيف «لويس فرانك» أيضا أن الموسيقى الشعبية المتداولة لدى عموم الناس حظيت باهتمام الأسر التونسية خاصة منهم العنصر النسائي، فهي بمثابة متنفّس لهم حيث وجدت فيها تلك الشرائح الشعبية التونسية مناسبة لكسر حواجز التعصّب والمحافظة،

إذ نجد مغنّيات وراقصات كلهن يقمن بالرقص والغناء، حيث يتّصف أداؤهن بالنشاز وعدم الإتقان[17].

فيمكن القول أن الأغاني الحضرية هي أغاني متوارثة لدى الفئات الشعبية بمختلف توجّهاتها أو مشاغلها، وهي بمثابة التفاعل الوجداني التلقائي مع مجريات الحياة اليوميّة في أفراحها وأحزانها سواء كانت في المتاجر أو في الأسواق أو في المنازل، حيث أن موسيقاهم بسيطة ولا تتجاوز التغنّي ببعض الألحان المسموعة، كما ان أغلب كلماتها يعتمد اللهجة المتداولة العاميّة أو المهذّبة.

كما نجد ظاهرة انتشرت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وهي المقاهي الغنائيّة أو «الكافيشانطا» وهي كلمة اشتقت من التسمية الفرنسية (café chantant) التي تعني فضاء عاما، حانة أو مقهى بوسط العاصمة تنتج فيه عروض موسيقية مختلفة ومتنوّعة حسب الإطار والظرف والمكان، كما أنّ هذه العروض لا تخلو من الرقص والعزف والغناء، فقد كانت الموسيقى التونسية والأغاني الشعبية التقليدية بدويّة كانت أم حضريّة مسموعة ومصاحبة بالأساس بآلة الدربوكة والعود والناي والبندير[18].

ويضيف الى ذلك «أوسكار كوميتون» Oscar Comettant / في وصفه لجوقة موسيقية بمقهى تونسي: «تتكون من أربعة آلات: نجد آلة العود، الرباب، الطار، الدربوكة، تعزف آلة الرباب والعود بطريقة موحّدة بحيث تقوم بقية الآلات بالمصاحبة الإيقاعية. يحمل العود أربعة أزواجا من الأوتار يعفق عليها بواسطة قطعة صغيرة من الخشب، اما الرباب فطريقة عزفها تكون فوق الركبتين وتحمل وترين يضبطان بحساب الخماسية»[19].

فقد شكلت «الكافيشانطا» ظاهرة فنيّة واجتماعية، اذ كانت احدى أهم الأشكال الاحتفالية، حيث يتنوع الرصيد الموسيقي المتناول في هذا المجال بين البدوي والحضري وبين الغناء والرقص الموجّه بالخصوص للعامّة من الناس[20].

كما كان لوجود اليهود المكثّف أثر واضح على الموسيقى في تونس، فمع حلول القرن التاسع عشر عرفت البلاد التونسية توافد فئات كثيرة من المهاجرين اليهود، حيث شكلت هذه المجموعة مع من سبقها طائفة موسّعة داخل البلاد التونسية انتشرت في مختلف أنحاء البلاد، كما تأقلمت مع مختلف جوانب حياتنا الاجتماعية وأسلوب عيشنا خاصة منها ما يتعلّق بالحياة الاقتصادية والموسيقية، فكثير منهم اعتبر الموسيقى بمثابة منفذ لهم للتعبير عن كيانهم داخل المجتمع التونسي، كما يمكن القول أنّها كانت وسيلة لخروج كثير من عناصر تلك الجالية من الفقر والمساهمة بشكل ما في الحياة الفنيّة في تونس في النصف الثاني من القرن التاسع عشر.

والملاحظ أيضا أنه نسبة كبيرة من تلك الجالية اليهوديّة أنشأت أجواقا موسيقية داخل المدن الكبرى، كما حوت موسيقيين متميزين قادرين على جلب إعجاب المستمعين في الحفلات العامّة والخاصّة، كما اعتمدت على آلات ذات استعمال واسع في تلك الفترة كآلة الرباب والمندالينة والكمنجة والدربوكة والبندير.

إلى ذلك انتشرت المقاهي الغنائية في الحارات اليهودية والأوروبية، وتعتمد هذه المقاهي إلى برمجة عروض فنيّة تتمثل في استضافة فرق للمغنى والطرب يمثّلها مجموعة من الموسيقيين اليهود حيث يتولون بأنفسهم مهام الغناء والعزف، تصاحبهم في ذلك عدد من الراقصات من نساء اليهود وهنّ اللواتي تقمن عادة بالغناء والرقص[21].

وفي نفس السياق يضيف « ليون ميشال» / Lion Michel: «تكون وضعية المقاهي الموريسكية (العربي) عادة على النحو الآتي: تحدّد مساحة في الوسط للموسيقيين... أمّا الفرقة تتكوّن من ستّة أو سبعة عازفين يهود)...(ويكون قائد الفرقة عازف الرّباب الأكثر امتيازا في المدينة يتوسّط الجوقة (...) أما مصاحبيه من العازفين الماهرين فاثنين منهما يعزفان على القيثارة (العود أو المندالينة)، واثنين على آلة الدربوكة ومن حين لآخر يعزفون ويغنّون»[22].

فيمكن القول بأن الجالية اليهودية برزت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وسيطرت



رقصة المناديل

الى حد ما على الحركة الفنيّة، كما حقّقت انتشارا واضحا وأثّرت على الذوق الجماعي من خلال المناسبات العامّة والمقاهي، وبصفة خاصّة الاحتفالات العائليّة مثل الزواج والختان، كما كان يوجد عدد وافر من المكفوفين لا ينشغلون إلا بهذه الصنعة سواء كانت من اليهود أو من المسلمين لكن حضورهم كان فقط في الحفلات النسائيّة وأعراس المسلمين[23].

وتميّزت العروض التي كان يحييها اليهود بتوفّر أركان الفرجة بحضور الراقصات والصانعات التي تمثّل مظهرا جديدا في تلك الفترة، حيث جلبت إعجاب الناس واستهوت الغرباء والأجانب العابرين بالحارات اليهوديّة، اذ نجد «رقصة المناديل» و«رقصة الخصر» أو «رقصة البطن»، اذ يقول «أرموند ترومي» / Armand Trumet: «وفي زيارتي لمقهى غنائي راقص بعد العشاء، وجدت أربعة من النساء عربيات أو يهوديات تغنّين بأصوات صاخبة، الرقصة هي عبارة عن خطوات منظّمة وموقّعة، وتزيد الراقصة من متعة الفرجة بواسطة جلبها لمنديليْن اذ تمسك كل واحد بيد وتدور بطريقة متناوبة...»[24].

فقد كان للموسيقيين اليهود مقاهيهم وحاناتهم الخاصة وكذلك مناسباتهم التي يجتمعون فيها ويؤدون الفن الشعبي التونسي اليهودي القائم على أربعة عازفين جلّهم يهود[25]، وأغلب الآلات هي الرباب والمندالينة أو العود والكمنجة والطار والدربوكة، ويدعّم «ليون ميشال» ذلك فيقول :

«ذهبنا إلى حيّ يهودي، وللمرّة الثالثة دخلنا إلى بيت متواضع المظهر)...(وقد جلس أربعة موسيقيّين يهود، تقريبا هم نفس العازفين الذين رأيناهم بالمقهى اليهودي، ولعلّهم كانوا هم أنفسهم(...)، كانت آلاتهم جميعا وتريّة، إلاّ آلة الدربوكة. بعد حين تظهر «العالمات»(...) وتغنّي النساء تواترا مع الرجال، ويبدأ الرقص بحركات رتيبة متابعة للموسيقى مع إيقاع متصاعد تدريجيا»[26].

الى ذلك ذكر لنا «بول جاكينو دوازي» / D'oisy Paul Jacquinot عشرة آلات ممّا شاهدها في تونس: «الرّباب ذي الوترين، العود ذي أربعة أوتار وصوته حادّ، الجرانة ذات أربعة أوتار مجرورة بالقوس وذات صوت حادّ جدّا، الدربوكة، الرقّ، السّكرة، المزود، الشبابة، الناي، الكرنيطة، الطبل والطبل الكبير»[27].



راقصة تحمل رقّ(طّار تونسي)



عازف دف بمقهى عربي

4) الموسيقى الشعبية البدويّة:

الى جانب الأغاني الشعبية الحضرية نجد الأغاني الشعبية البدويّة في تلك الحقبة وهي أغاني أصيلة في الأرياف التونسية فهي في مجملها تردد كلمات من معجم محدود هو معجم الريف بتعبيراته المتداولة يوميًا والمستخدمة في الخطاب الاجتماعي اليومي، حيث تتميّز الأغاني البدويّة بسيادة وغلبة الأساليب التقليديّة في جانبها المتوارث والتي تعتمد على العنعنة والتواتر.

«إنّ موسيقى المور (الموريسكيين) يغلب عليها الطابع الغنائي أكثر من الآلي، فهي موسيقى بربرية... معبّرة لكن ذات أصوات أنفيّة، تتصف بالرتابة لكثرة الإعادات بحيث يدوم مقياسين أو ثلاث لساعات وذلك لغياب التدوين عندهم وجهلهم للنظريات الموسيقية والهرمنة»[28].

وفي هذا السياق يضيف «بول جاكينودوازي» ناقدا الموسيقى الشعبية البدوية، اذ اعتبر أن ما يراه الغرب نشازا وضوضاء يعتبره العرب موسيقى واستدل على ذلك بالغناء في موسم الحصاد حيث يراها موسيقى مملّة وغير ذات دلالة ولا نفس نغمي واضح، الى ذلك يرى أن الآلات الموسيقية آلات بدائيه، بربريّة وبسيطة[29].

فالأغاني الشعبية البدوية هي أغاني متأصّلة في الأرياف التونسية ويمكن القول أنها ملتزمة بأخلاقيات تلك الأرياف وسلوكياتها، فهي تتسم ببساطة تعابيرها الجمالية التي أقل ما يمكن أن توصف به أنّها تلقائيّة، وتتصل أغلب مضامين هذه الأغاني الشعبية بالواقع المبني على الترحال، كما أنها لا تفتقر الى الخيال بل بالعكس هي غالبا ما تعطي مساحات للشاعر والمغنّي للتعبير بتلقائية عن أعماق وجدانه، اذ نجد غناء «الفانتازيا»[30]، وهي عبارة على جمل من الشعر العربي تتغنّى بمختلف المواضيع والأغراض كالحرب أو الفخر او الغزل، وهي من الانماط الموسيقية المحبّذة عند التونسيين اثناء السفر ويغنّي هذا الشعر وفق إيقاع معيّن يضبط من الاوّل وعند الانتهاء يرتجل كل واحد بعض الجمل لمدّة ساعات[31].

وتكاد تشترك الأغاني الشعبية البدويّة في نوعيّة الآلات المستعملة وهي آلات شعبية موروثة، حيث نجد في الغالب آلة القصبة (وتنطق بالقاف المعقودة)، آلة الزكرة، آلة الفكرون، آلة القنبري، آلة الطّبل والبندير[32].

كما يكثر استعمال آلات النفخ كالقصبة أو الشبابة البدوية في مصاحبة الأغاني الشعبية التي يؤدّيها رعاة الأغنام والإبل نظرا للمسحة النغميّة الخاصّة التي

تتميزان بها، الى ذلك نجد الزكرة التي يسميها بعض المستشرقين في كتاباتهم «hautbois» الى جانب بقية الآلات التي ذكرناها والحاضرة بقوّة في المناسبات الخاصة والعامة.[33]

إلى ذلك فإن للغناء البدوي تأثير كبير على الغناء الحضري خاصة في أواخر القرن التاسع عشر، حيث انتقل عديد المغنّين البدويين الى الحاضرة وعملوا بها كمغنّين نظرا لتوسع المجال الحضري وانحصار الفضاء البدوي، وقد عرف هؤلاء «بالغنّاية»، كما أصبحت الفرق الموسيقية الحضرية تتغنّى ببعض أغانيهم البدويّة.

الموسيقى الدينية (الموسيقى الطرقية)

في نفس الفترة نجد تيّارا شعبيّا آخر بدأ تدريجيّا يعرض نفسه على المشهد الموسيقي بتونس وهو الطرق الصوفيّة34، والتي تناولها عدد قليل من المستشرقين بالبحث والدراسة، فهي عبارة عن مجتمعات تعبّدية ينظّمون ويغنّون المدائح والأذكار والأناشيد الدينية في الاحتفالات التعبّدية في المساجد والزوايا التي انتشرت بكثرة في الأرياف والحواضر وفي بعض المناسبات الدينية قصد التقرّب الى الله ويسمّى هذا الغناء الديني «بمالوف الجدّ»، كما لم تكن حكرا على الرجال فقط بل النساء كذلك. وفي مجتمع كالمجتمع التونسي احتلت الموسيقى الطرقية خلافا لمختلف الألوان الموسيقية الأخرى مكانة خاصة لدى الناس وذلك لارتباطها بعالم الروحانيات، فتعدّدت الطرق الصوفية واستقطبت أعدادا كبيرة من الذين يشاركون احتفالاتها وينتسبون إليها، لكن بالرغم من ذلك إلا أن المستشرقين والرحّالة تطرّقوا فقط للطريقة العيساويّة، ويمكن أن يعود ذلك بكونها الطريقة الوحيدة التي تسمح بدخول غير المسلمين في احتفالاتها الدينية.

1) الطريقة العيساويّة:

تعتمد هذه الطريقة على بعض الآلات الموسيقية التي أهمّها آلة البندير، فهو يتواجد بأعداد كثيرة في هذا النوع من الموسيقى ويمثل عنصرا أساسيا ومميزا لها كذلك الدفّ، الى جانب آلة الدربوكة أحيانا قصد أداء التنويعات الايقاعية، فتتدرّج الايقاعات في السرعة حيث يحدث العدد الهائل من الآلات الإيقاعيّة تأثيرا كبيرا على المنشدين والراقصين الى جانب التصفيق وركز الأقدام على الأرض تصل الى بلوغ حالات من الإنتشاء الروحي أو ما يسمى «بالتخميرة»[35].

فتحت تأثير إيقاعات الضرب العنيف والمتلاحق على الدفوف يتخمّر الجماعة ويعتري الراقصين أحوال عجيبة تصل الى أكل الثعابين والعقارب وطحن الزجاج والمسامير دون أن يلحقهم أيّ أذى وهم في حالة من الرقص المستمر والعنيف والصراخ القوي وذلك قصد تقربهم إلى الله[36].

وإضافة لما سبق يمكن القول إن الطريقة العيساوية تتم على ثلاثة مراحل حسب ما جاء في كتاب «Souvenir d'Afrique» للكاتب «أرموند ترومية دوفونتارس/ Armand Trumet De Fontarce»، فالمرحلة الأولى تكون الموسيقى هادئة جدا مع مصاحبة بطيئة للإيقاع دون رقص ممهّدة للمرحلة الثانية، فيبدأ الإيقاع بالتصاعد نوعا ما مع ضرب الدفوف وتصفيق المنشدين ويتم خلالها الرقص وفي المرحلة الأخيرة يشتدّ الإيقاع مع الضرب القوي والمتسارع للدفوف والصياح الحاد للمنشدين والضرب المتواصل للأكفّ يصل إلى حالة من الاهتزاز عند الراقصين والمنشدين مصاحبة بموسيقى وصفها الكاتب بالجنونية[37].

نستنتج من خلال ما توصّلنا اليه في خاتمة بحثنا المتواضع بأن القرن التاسع عشر في تونس وإن مثّل جملة من المتغيرات على جميع المستويات، فإن المشهد الموسيقي لم يكن منعدما لكنّه لم يكن كذلك فاعلا بدرجة كبيرة , فبرغم من الصعوبات الاجتماعية والاقتصادية التي كان الشعب يعاني منها إلا أن اختلاف القوميات وتداخل الثقافات الناتجة عن تلاقح الحضارات المختلفة أثر الى حدّ ما على الحركة الثقافية بصفة عامة وعلى الموسيقى بصفة خاصة، كما لاحظنا ان بنية المجتمع التونسي في نظر المستشرقين من الناحية البشرية تتكون من ثلاثة فئات : الأولى تتركب

مـن أتـراك ويمثّلـون الطبقـة الأرسـتقراطية الحاكمة والثانيـة المـور «les maures»[38] وهم حسـب ما يبدو سـكان المـدن والقرى إلى جانـب باقي الجنسـيات الأخرى الوافـدة والفئـة الثالثة هـي فئة العـرب البـدو والرحل الذين يعيشـون الباديـة والأرياف.

وممـا تجدر الإشـارة إليـه أن تعدد الجاليـات المقيمة بتونـس في القرن التاسـع عشـر مـن ايطاليـة ومالطية واسـبانية وفرنسـية وغيرها كوّن نوعا مـن المزيج الثقافي الذي كان لـه دور في ايجـاد حركية فنيّة تتسـم بالتفاوت والتنـوع وكذلك بعـدم الاتّسـاق والانتظام مـا يوحي بأن العمل الموسـيقي وممارسـته لـدى التونسـيين إذّاك لم يكن من الأعمال المقبولة في النظـام الأخلاقي والاجتماعي خاصـة في الحاضـرة الـتي سـيطرت عليهـا التوجهـات الحرفية مما فتـح الباب للجاليـة اليهوديـة المتمركزة في عديد المدن التونسـية للسيطرة على السـاحة الموسيقية خاصـة في النصـف الثاني مـن القرن التاسـع عشـر من خلال المقاهـي الغنائية، الى ذلك غياب موسـيقيين ذوي معرفة ودرايـة كافية بأصول الموسـيقى وطـرق تدوينها مما جعلها موسـيقى بالنسـبة للرحالـة مليئـة بالرتابة والتواتـر وعـدم الاتقان كمـا أنّها لا تتجاوز كونها وسـيلة ترفيه ذات صبغـة احتفالية.

الهوامش

1. DUNANT, Jean Henry, Notice sur la régence de Tunis, Genève, Jules-G^me^ Fick, 1858, p. 59. «Tout dernièrement le bey s'est fait donner la comédie par un troupe italienne, on a joué l'opéra IL Travatore, et La Mort et le Médecin : toute la cour assistait à cette représentation qui l'a fort divertie…»
2. Ibid, p. 32.
- «… Il vient de donner son autorisation pour l'établissement d'une Ecole des Arts et Métiers dont un Français, Mr Garbeyron, doit être le directeur (…), les arts sont appréciés à Tunis: le célèbre violoncelliste, Max Baurer, se trouvant dans la ville et ayant été mandé à la Marse pour jouer devant la cour, son Altesse le récompensa plus largement … »
3. GRENVILLE T. Temple, Excursions in the Mediterranean: Algiers and Tunis, vol. I, London, Saunders and Otley, Conduit Street, 1835, p. 184.
- « …In 1833, a theatre has been established at Tunis, in which Italian operas and comedies are acted three or four times a week, and to which is occasionally added a ballet».
4. DUNANT, Jean Henry, op. cit., p. 250.
- « L'hiver 1856 à 1857 à été fort brillant à Tunis (…) on trouve un cercle européen, circolo europiodi Tunisi, avec journaux, billard, ou l'on reçoit avec beaucoup de complaisance les Européens en passage ; une société philharmonique composée d'amateurs donnant de temps en temps des concerts ou se font entendre parfois des artistes de mérite ; un théâtre ou une troupe italienne vient jouer, pendant la saison, des opéras, des vaudevilles et la comédie…»
5. SALVADOR-DANIEL, Francisco, Musique et instruments de musique du Maghreb, Paris, La boite à documents, 1986, pp. 47-48.
- «J'ai entendu la musique de Bey de Tunis, dans la résidence princière de la Marsa, cette musique est composée d'une trentaine d'instruments de cuivre fabriqués en Europe, tels que piston, cors, trompettes, trombones, ophicléides, enfin tout ce qui compose une fanfare militaire (…), a Tunis c'est le rôle de la grosse caisse et



نحو قراءة ثقافية للفنون الشعبية

الرقص الجماعي المغربي أنموذجا

د. عبد الفتاح شهيد - كاتب من المغرب

يسعى هذا المقال إلى إبراز دور التراث الشعبي في تحقيق التنمية الثقافية وإبراز الغنى الثقافي المجتمعي المعبر عن الأصالة في الهوية والعمق القيمي البعيد عن «الفلكلرة» و«الفرجة الظرفية»، مستفيدا من التحليل الثقافي في مقاربة الفنون الشعبية والخطابات الثقافية الهامشية. لسعيه الدائم إلى الذهاب إلى أبعد من النصوص في تحديد الصلات بينها وبين القيم من جهة، وبينها وبين المؤسسات والممارسات الأخرى في الثقافة من جهة أخرى. وعمله المتواصل على «الكشف» عن قيم الرفض والتسلط، ومقاومة الرداءة وإثبات الذات الجماعية القومية والثقافية والفنية للعشيرة أو الأسرة أو الوطن، بالتصدي لمختلف أشكال الهيمنة الثقافية. وفي ذلك إعادة القيمة للثقافات المحلية والطبقات الشعبية وفنونها الأصيلة المعبرة عنها، باعتبارها الممثل الحقيقي للشعب في عمقه الزماني والمكاني وفي تضاريسه الفنية والمعرفية. وتختار الدراسة الرقص الجماعي المغربي لاختبار فرضياتها وآليات تحليلها، باعتباره خطابا متكاملا تتداخل فيه أجناس مختلفة وآفاق إبداعية وثقافية متباينة.

الدراسات الثقافية والقراءة الثقافية

ترجع بدايات الدراسات الثقافية إلى ستينيات القرن العشرين في بريطانيا، وبالضبط في مركز برمنجهام للدراسات الثقافية في جامعة برمنجهام، على يد مجموعة من المفكرين اليساريين، الذين راهنوا على الثقافة للتصدي لمختلف أشكال الهيمنة والإيديولوجيا، وإعادة القيمة للثقافات المحلية وثقافة الطبقات الشعبية أو الطبقات الدنيا بوصفها من أشكال التعبير الخصبة والمشروعة.

وفي مقدمة هؤلاء المفكرين الأستاذان ريتشارد هوغارت Richard Hoggart (1918 – 2014) وستيوارت هول Stuart Hull (1932 – 2014) ، وهما اللذان يعتبران المؤسسين الفعليين لحقل الدراسات الثقافية في بريطانيا، بعد إفادتهما من مجموعة من النظريات والاتجاهات الفكرية السابقة. كالماركسية، وخصوصا المفكر الإيطالي أنطونيو غرامشي Antonio Gramsci (1891 – 1937) ومفهوم «الهيمنة»، بوصفه من المفاهيم المركزية في كتاباته، حيث نجده في إطار الفلسفة والتاريخ والسياسة، جامعا بين النظرية والممارسة، ومفتاحا للتعامل مع الواقع وتحليله في إدراك ابعاده المتناقضة[1]. والمفكر الفرنسي لويس ألتوسير Louis Althusser (1918 – 1990) مفهوم «الإيديولوجيا». والتي أضحت عنده لا تعبر عن العلاقة بين الناس وظروف وجودهم، ولكنها تعبر عن الطريقة التي يعيشون بها، والعلاقة بينهم وبين ظروف وجودهم. ومن ثمة فلا يشترط عنده أن يكون التعبير صحيحا أوزائفا أو مشوها؛ ولكنه خليط من كل ذلك. «والمهم من ذلك أن نظرية ألتوسير حول الإيديولوجيا ووظائف الدولة يفاد منها مع تحليل جرامشي لـ«كتل السلطة» و«الملابسات» والهيمنة بطبيعة الحال»[2].

كما يبدو تأثر منظري الدراسات الثقافية في برمنجهام واضحا بالحركات النسوية بأنواعها وتياراتها المختلفة، بما هي «أكثر من مجموعة من النصوص الأكاديمية والممارسات، إنها أيضا حركة سياسية معنية بظلم النساء»[3]؛ تسعى إلى تحقيق المساواة وإزالة التمييز في المجالات المختلفة، وتقوم على إدانة المبدأ الذي ينظم العلاقات الاجتماعية القائمة بين الجنسين، والكشف عن أنه مبدأ فاسد من جذوره، لأنه يقوم على أساس تبعية أحد الجنسين (النساء) للجنس الآخر (الرجال)، وهو مبدأ ينبغي أن يحل محله مبدأ المساواة الكاملة التي لا تسمح بوجود ميزة لجانب على حساب جانب آخر»[4]. بالإضافة إلى الإفادات الجوهرية من حركة ما بعد البنيوية Post structuralisme وخصوصا التفكيك déconstruction مع جاك دريدا Jacque Derrida الذي يؤكد على أن مفردة «التفكيك» لا تتمتع «بقيمة إلا في سياق معين تحل فيه محل كلمات أخرى أو تسمح لكلمات أخرى بأن تحددها: «الكتابة écriture مثلا، أو «الأثر Trace أو الاختلاف Différance أو الزيادة Supplément أو الهامش Marge أو الباكورة Extame أو الإطار Parergon الخ»[5]. وميشيل فوكو Michel Foucault (1926–1984)، الذي يرى أن الحقيقة يجب أن تفهم باعتبارها نظاما من الإجراءات المرتبة لإنتاج المقولات وتنظيمها وتوزيعها وتدويرها وتفعيلها؛ وهي بهذه الصفة «ترتبط بعلاقة دائرية بنظم السلطة التي تنتجها وتحافظ عليها، وبآثار السلطة التي تؤدي إليها وتكسبها امتدادا وتوسعا»[6]، وبذلك يشترك فوكو مع مدرسة فرانكفورت في «الاهتمام بالآليات التي تتوسل بها السيطرة والسلطة في تدعيم هيمنتها علينا تدعيما شديدا»[7].

ونظرا لجملة هذه التأثيرات؛ غرامشي والهيمنة، وألتوسير والإيديولوجيا، والحركات النسوية، وحركة ما بعد البنيوية، وخصوصا دريدا والتفكيك، وفوكو والسلطة، فقد كان من أهم الشعارات التي رفعتها الدراسات الثقافية في بريطانيا، هي الدراسة الملتزمة للثقافة، مما جعلها تنحو نحو الانتماء إلى العلوم الإنسانية، والثورة على «الأدب الكلاسيكي» ونمطية الثقافة.

وقد سعى هذا المشروع في جذوره الأولى إلى إبراز بعض التعاطف مع الطبقة العاملة في سياق دفاعه عن المهمشين، مستجيبا للتقاليد الاشتراكية، ومع ذلك «فطغيان الاتجاه الثقافي على التقاليد الطبقية والصراع الطبقي شأن لا لبس فيه»[8] في عمل مركز برمنجهام. وباعتبار هذا المركز نواة الدراسات الثقافية في العالم فإنه مشروع أكثر عمقا

من أن يتماهى مع الإيديولوجيا الماركسية؛ «إذ أفاد المشروع بأفكار من النسوية، والبنيوية، وما بعد البنيوية، والسيميائية، إلى جوار الماركسية، وكان موقف هول من الماركسية مضادا للتزمت الفكري»[9]. وفي هذا تتجلى حيوية هذا المشروع وديناميته.

وعلى الرغم من الانتقادات الموجهة إلى مركز برمنجهام بين منتصف الستينيات ونهاية السبعينيات، وخصوصا بريادة هول، فإن عمل المركز الدؤوب ضد الثقافة النخبوية و«إنجازات كتابات المركز وهول عن الثقافة لها الأولوية في تاريخ الدراسات الثقافية»[10]، مما ضمن انتشار أفكار المركز في عدة مناطق في العالم، وخصوصا في الولايات المتحدة الأمريكية واستراليا وكندا، ثم جنوب إفريقيا فيما بعد.

فبعد أن انتقلت الدراسات الثقافية إلى الولايات المتحدة أفضت إلى معنى مختلف بعض الشيء، في سعيها لتقديم «نسب أمريكي» خاص لها فارتبطت «نمطيا مع باحثي الأقلية أي مع التعددية الثقافية وتحليل الحق والقوة»[11]، بالإضافة إلى عنايتها بدراسة الثقافة الشعبية ومواضيع تميزها من قبيل: النقد ما بعد الاستعماري، والاهتمام بالضعفاء والمغلوبين، وتحليل خطاب الأقلية والهجنة[12].

أما الدراسات الثقافية الأسترالية فتعد امتدادا للدراسات الثقافية البريطانية، انتقلت على يد مجموعة من الأكاديميين البريطانيين وفي مقدمتهم جون هارتلي John Hartly، وتعرف الدراسات الثقافية في أستراليا بنشاطها الكبير بالمقارنة مع قريناتها في باقي دول العالم، حيث «يجري على نحو متزايد تطبيع الدراسات الثقافية الأسترالية هذه الأيام بالتركيز على دراسات السياسة الثقافية، وغالبا بشكل غير نقدي على الثقافة الشعبية ووسائل الإعلام... وربما تقدم لنا الدراسات الثقافية الاسترالية لمحة عما سيكون عليه هذا الاختصاص فيما لو أصبح مهيمنا بعض الشيء في العلوم الإنسانية»[13].

إن أهم ما استرعى انتباهنا في الدراسات الثقافية، ونحن بصدد دراسة الفنون الشعبية واشتغال القيم فيها، هو رفضها التمييز بين فنون «راقية» وأخرى «دونية»، وعدم قبولها ذلك الفصل المقيت بين ثقافة «نخبوية» تستحق الاعتبار وأخرى «عامية» يكون مصيرها التهميش. فينبش التحليل الثقافي في أعماق التعابير الفنية، مهما كانت هامشية، ليبحث عن أشكال المقاومة والنقض وعدم التستر. وفي الآن نفسه يخترق أفقيا التخصصات المختلفة، ويدرس النصوص والخطابات في بعدها المتعدد في علاقتها بحقول معرفية أخرى، من أجل البحث في إحالات النص في ذاته، وفي علاقته بما حوله، والكشف عن الأنساق المتباينة التي يضمرها.

فأهمية الدراسات الثقافية وجاذبيتها تكمن في ذلك «التوتر بين رغبة المحلل لتحليل الثقافة بوصفها مجموع الشفرات والممارسات التي تصرف الناس عن اهتماماتهم وتخلق الرغبة التي تمنوها، ومن جانب آخر أمنية المحلل في أن يجد في الثقافة الشعبية تعبيرا موثوقا به للقيمة»[14]. فتجد في الثقافة الشعبية «ثقافة النضال، ثقافة تنطوي ابتكاريتها وابتداعها على استخدام منتجات الثقافة العامة»[15] ويستحضر التحليل الآتي دون شك حجم الفروق والاختلافات بين «الثقافة الشعبية» في المجتمعات الغربية، ونظيرتها في ثقافتنا المحلية، كما يستحضر طبيعة المواقف من الثقافة وأحداثها مما تختلف فيه المجتمعات باختلاف تقاليدها وأعرافها ورؤاها للحياة والكون.

من النقد الثقافي إلى التاريخانية الجديدة

وقد ارتبط ظهور النقد الثقافي ومفاهيمه الأساس بحقل الدراسات الثقافية، واستمد منها الكثير من مفاهيمه وإجراءاته النقدية، فكان «نتيجة حتمية لظهور الدراسات الثقافية وتطورها بفرعيها العامة والخاصة بالأدب. فالنقد الثقافي هو وليد تلك المؤثرات الثقافية التي نشأت في الغرب»[16]. ولذلك لا نستغرب من أن آرثر أزا برغر Arthur Asa Berger في كتابه التأسيسي للمفاهيم الرئيسة للنقد الثقافي عمل في الفصل الثاني من كتابه على معالجة أهم النظريات

والمفاهيم الدائرة في نظريــة الأدب، كما تحدث في الفصول الموالية عــن الماركسـية والسـيميوطيقا والتحليـل النفسي والنظريــة الاجتماعيــة، وهــو يبســط مفاهيم وإجــراءات النقــد الثقــافي. فهو عنــده «نشــاط، وليس مجالا معرفيا خاصــا بذاته»[17]، يتميز بالترابــط والتجاوز، وتطبــق مفاهيمــه ونظرياتــه وإجراءاتــه «علــى الفنون الراقيــة والثقافــة الشــعبية والحيــاة اليوميــة، وعلــى حشــد الموضوعــات المرتبطــة....»[18]. كمــا يتميــز النقد الثقــافي بقدرتــه علــى المواكبة والاشــتمال؛ الاشــتمال علــى «نظريــة الأدب والجمــال والنقد، وأيضــا التفكير الفلســفي وتحليل الوســائط والنقد الثقافي الشــعبي»[19]. وهذه أبــرز دوافعنــا للاهتمام بــه في هذا الســياق.

وقــد اتخــذت هــذه الحركيــة النقديــة ذات العمــق الثقــافي بعــدا أكــثر وضوحــا وإجرائيــة عنــد مثقفــي نيويــورك، الذين يعتــبرون العمــل الأدبي «ظاهرة ثقافية مفتوحــة»، ودعــوا «إلى اتبــاع مداخل كثــيرة للنصوص الأدبيــة لأن الثقافــة ديناميــة نشــطة وحيــة ومتعددة الأوجــه، يدخــل فيهــا الاقتصــاد والتنظيــم الاجتماعي والقيــم الأخلاقيــة والمعنويــة والمعتقــدات الدينيــة والممارســات النقدية والأبنية السياســية وأنظم التقييم والاهتمامــات الفكريــة...»[20]. وكان مــن أهــم رواد هذا التوجه في الســبعينات ســتيفن غرينبــلات Stephen Greenblatt الــذي انتهــى مــن خــلال دراســته لأدب عصــر النهضــة إلى أن «تشــكيل المرء نفســه وتشــكله بالمؤسســات الثقافيــة – الأســرة، الدين، الدولــة – أمران مرتبطــان بــلا انفصــام»[21]. حيث التأثــر بأفــكار ما بعد الحداثــة، وخصوصا ميشــيل فوكــو. وظــل غرينبلات وفيــا لهــذا التوجه حتى أضحــى مــا اصطلح عليــه فيما بعــد بـ«التاريخانيــة الجديدة»، ثم «شــعرية الثقافة» مــن أهــم الاجتهــادات النقديــة في تســعينيات القــرن المــاضي... حيــث إمكانيــة جديــدة ومهمــة للجمع بين ما هــو جمــالي وما هــو ثقــافي؛ «فالخطــاب الثقــافي لن يتحقــق وجــوده بانفصامه عــن جماليات اللغــة والمعنى في النصوص الشــعرية، وإنما يكتســب صفتــه الثقافية بفعل الســياقات الجمالية والقيــم الاجتماعية المنصهرة فيــه»[22]. وبذلــك يصــير النــص خصوصــا والخطــاب عمومــا في حركية دؤوبــة للتواصل مع الأنســاق الثقافية دون أن يفقــد الشــكل الجمــالي جاذبيتــه، ودون أن تفقد الأنســاق الثقافية قدرتهــا على الكشــف والتجلية، ومن ثمة «فــإن تموقع الأنســاق الثقافيــة في إطار الشــعرية يكــون وظيفة قيميــة لاكتشــاف الجمــالي واللاجمالي في فراغــات النــص مــن قبــل المــؤول»[23]. فأعيــد الاعتبار للعلاقة بــين القيــم الثقافية والأشــكال الفنيــة، وأعاد غرينبلات تنظيم الشــعرية الثقافية من خلال «التأكيد على التناص بين الأدب والمجتمع. وقد نشــأت الشــعرية الثقافيــة وفقا له من نظــام ثقافي موحــد عضويا، وحاول دراســة العلاقات داخل المؤسســة الهيكليــة الكبرى بدلا مــن رؤية التسلســل المســتقل لمختلف الخطابــات»[24]. مما نفيــد من آفاقــه الممتدة في دراســة الأشــكال الفنية للرقص الشــعبي والبنيــات القيميــة التي تنصهــر فيه. حين لا تفصــل الجماعة بين قيم «العمــل» و«التعاون» و«التكافــل»، باعتبارهــا قيمــا أخلاقيــة منغرســة في ثقافــة الجماعة، وبــين «حــركات الجســد» و«كلمات الأغنية» و«إيقاعــات الآلات» بوصفهــا تعابير متأصلة في ممارســاتها الفنية. حــتى يغدو «الرقــص الجماعي» في الســاحات، امتــدادا للعمــل الجماعــي في «الحقول» و«المنــازل» و«الضيعات».

القراءة الثقافية والفنون الشعبية

بالإضافــة إلى أن العلاقــة وطيــدة بــين «الفنــون الشــعبية» والدراســات الثقافية منذ بداياتها الجنينية، فــإن أهم مــا يغــري بالتحليل الثقــافي في مقاربــة خطاب الفنــون الشــعبية هو ســعيه الحثيــث إلى تجــاوز بنيات النصــوص والبحــث في التعالقــات بــين النصــوص والممارســات الثقافيــة والقيــم المنبثقــة عنهــا. فبعد أن يلمــس الباحــث هذا البعــد القيمي الذي تنضــح به هذه الفنــون، والبنيــات الثقافية الثرة التي تســتضمرها وتعبر عنهــا بكل بســاطة وعفوية؛ فإنــه بدون شــك لن تغيب عنه تلــك النظــرات الشــزراء التحقيرية الــتي تواجه بها هــذه الفنون في المجتمعــات الأكاديمية اليــوم، عربيا على الأقل، ولــدى محــترفي الثقافــة الرســمية في الصالونات الأدبيــة والقاعات الفخمة، وتصنيفهــا الفلكلوري ضمن

خانة تأثيث الفضاءات وتزيين المزارات السياحية، وفي إطار «الثقافة الهامشية» التي يعتنقها الأميون في القرى والمداشر البعيدة، ويمارسها الشيوخ والنساء في البيوت والضيعات لزج الأوقات وملء الفراغات.

فقد ظلت هذه الفنون في الكثير من الأعراف والتقاليد الأكاديمية، ولازالت إلى اليوم في بعضها، ممارسات لا ترقى إلى التعبيرات الفنية التي تستحق البحث العلمي والدراسة الرصينة. وحتى إذا درست فإنها تدرس بمناهج تقليدية وبطرق وأدوات بدائية، وفي مراحل أولى من البحث الأكاديمي والترقي الجامعي. ولما يختار الباحث الفنون الشعبية مجالا لأبحاثه فإنه يواجه بآفاق مغلقة في التدريس الجامعي وفي التأليف ومنافذ الشغل التي تحظى بالاحترام في الأوساط الأكاديمية، لأن هذه الأوساط لا زالت تنزع إلى إقصاء الثقافة المحلية والفنون التراثية الشعبية.

ونظرا لحجم الإبعاد الاجتماعي والإقصاء الثقافي والدونية الفنية التي عانت منها الفنون الشعبية ومحترفوها في مختلف الدوائر الاجتماعية والهيئات الفنية والمجتمعات الأكاديمية؛ فقد انصب الاختيار على المدخل الثقافي لعنايته بكل ما هو مهمش وجماهيري وملتصق بالإنسان المستبعد والفكر المغلوب. فمن منظور الدراسات الثقافية «سنجد أن جميع الثقافات تستحق التحليل والتفسير، ولم تعد الفروق التي استخدمت للتفريق بين الفنون الراقية والفنون الشعبية مفيدة أو صالحة للاستخدام»[25]. ومن ثم فهي تسلط الضوء على هذه الممارسات الثقافة والتعابير الفنية التي عانت من النظرة الدونية والاستبعاد بجميع أشكاله، وترفض التمييز بين نصوص سامية صنعتها النخب المثقفة تحت توجيهات الطبقات النافذة في المجتمع، وتحت عيون السلطة المتمكنة دينية أو ثقافية أو سياسية... ونصوص هامشية صُنعت أو صاغت ذاتها في غفلة من الجميع في هوامش التاريخ والجغرافيا وأثناء التضاريس الوعرة للفكر والثقافة، ومن رحم الألم والمعاناة الفردية أو الجماعية؛ فـ«مع القراءة الثقافية ينفتح النص على المناطق المهمشة اجتماعيا وزمانيا ومكانيا وثقافيا»[26].

فاستطاعت الثقافة الشعبية عموما أن تنتزع الاعتراف، حتى أضحت من مجالات بحث الدراسات الثقافية الأثيرة والمؤثرة، وصارت في أدبيات التحليل الثقافي أكبر وأعمق من مناقشة طبيعة أساليب حياة الناس، ومظاهر الأصالة والعراقة في هذه الأساليب، بل أصبح ينظر إلى هذه الأساليب والطرق من منظور أنها «تعبر عن معاني وقيم محددة»[27]، وترسخ بوسائلها الخاصة وبقوتها التعبيرية والتأثيرية أشكالا من السمو والجمال. فبالغت الدراسات الثقافية للثقافة الشعبية في إنكار أن فنون هذه الأخيرة «لا تعدو أن تكون مشهدا منحطا من التحكم أو التلاعب التجاري والإيديولوجي المفروض من فوق لجني الأرباح وتأمين السيطرة الاجتماعية»[28]. وهو واقع اجتهد الدارسون الثقافيون في الكشف عن تناقضاته وخفاياه المرعبة، التي تجعل الإنسان في تعبيراته الفنية المختلفة، وفي نبضاته الثقافية المعبرة عن ذاته الفردية والجمعية مجرد سلعة تجارية أو ورقة إيديولوجية أو تحفا تعرض في الواجهات والساحات العامة، في متاجرة فجة بالتراث وفنونه، وبالقيم وأدواتها، وبالماضي وجذوره الممتدة.

وفي ظل هذا الواقع المستفز، تقدم الدراسة الثقافية ذاتها باعتبارها القادرة بكفاءة وفعالية على تقديم قراءة أعمق وبحث أوسع وأشمل لبنيات هذه الممارسات الثقافية والتعبيرات الفنية الثرة، وتواشجاتها الغنية بالرموز والإشارات، وأشكالها التعبيرية العفوية المنبتة في سائر طقوس المجتمعات وممارساتها. لأن القراءة الثقافية تقصد هذه الفنون والثقافات في أماكنها الحقيقية لا المصطنعة، وتبحث في ممارسات الإنسان الشعبي في وجوده الطبيعي الأصيل والمتمكن، وفي بعده المجتمعي المنبت في كيان الجماعة، بعيدا عن الفلكلرة والنمذجة والمعيرة.

فتصير «الكلمة» تعبيرا صادقا متغلغلا في النفوس المنتهكة، وتغدو «العبارة» نسجا من خيال مهزوم يبحث في ملفوظات الكلام على ما افتقده في تجسيدات العيان، وتضحي «حركات الجسد» انعكاسا لآلام الذات وتعبيرا عن أناها المتردية في أتون الاستبعاد والاغتراب، وتصبح «الإشارات



والإيماءات » مؤولات دينامية تختزل الانتصارات الموؤودة والهزائم المعادة، وتجد في « الألوان » علامات تعكس قسوة المكان وتدمير الزمان، وفي « الخطوط » شقوقا تخترق الذات في بعدها الفردي والجماعي، وفي « الإيقاعات » تأوهات تبعث أنينا متمكنا وجرحا غائرا. في بحث مضن عن تجاوز براثن الآلام والمعاناة وبناء عوالم من الآمال والمداواة، ودفن الماضي المعذب لاستنباط حاضر دافق بالحياة والعيش الكريم، وتبديد معالم الاغتراب وتجاربه المفجعة بنسج خيوط من الاقتراب والانعتاق والحرية، مما لا تتبدى معالمه ولا تترسخ مفاهيمه وأدواته إلا بالدراسات الثقافية الواعية بالعلاقات الخفية بين الفرد والجماعة، وبين الإبداع والفكر وبين المؤسسة / السلطة وممارسات المجتمع والثقافة، بوصف هذه الأخيرة « أنظمة متكاملة تشمل عدة عناصر نذكر منها اللغة والتقاليد والأساطير والقيم والفنون والرموز »[29]. فتتجاوز القراءة المباشرة والتناول السطحي والمقاربة المبتسرة، لتتعمق ظواهر الممارسات وتنتهك ستائر المعنى وترفع الحجب عن المسكوت عنه؛ فتعيد بناء المعنى وتجدد النظر فيما كان يبدو ممارسة فلكلورية وطقوسا غير ذات معنى.

الفنون الشعبية والقيم:

يمكن تصنيف الفنون الشعبية ضمن ثقافات الهامش اجتماعيا وتاريخيا وجغرافيا، إلا أن هذا التصنيف رغم ما يضفي عليها من « استبعاد » يرديها في غياهب التناسي، ويحتفظ بها في معارض الفلكلرة، ويرمي بها على أبواب التوظيفات الإيديولوجية الفجة؛ فإنه في الآن ذاته يكسبها بعدا آخر يغيب عن « النخبويين » المتخفين وراء تعاليهم وتمايزهم، مما يتجلى في التصاق هذه الفنون بالشعب، بما هو « موقف روحي أكثر منه تكتل بشري »، وفي إبرازها لعلاقاته وثقافاته ومواقفه في أعز جوانبها بدوا وأكثر مناطقها خفاء. فالفنون الشعبية في هذه المجالات الهامشية البعيدة / المبعدة « تكون أكثر تعبيرا عن روح الجماعة وعن الذوق الشعبي والقيم الجمالية الشعبية، حيث يكون الفنان الفرد أكثر تمثلا لقيم الجماعة وأكثر انصهارا في التراث »[30]. وهي معان لا تكتسب بمال ولا سلطة، بل بمزيد انغراس في أعماق الجماعة وكيانها الممتد في التاريخ الصعب والجغرافيا الوعرة، ومزيد انتماء لأتراحها قبل أفراحها ولآلامها قبل آمالها. حتى تتشكل شرعية ثقافية وفنية يفتقدها « فن النخبة » الذي لا يتجاوز في أحيان

كثـيرة «قعقعات» خاوية من كل إحســاس و«فذلكات» خالية مــن كل تأثير.

يضــاف إلى مــا ســبق أن هــذه الفنــون الموصوفــة بالشــعبية يدمــج خلالهــا ذلــك التاريــخ الشــعبي المكتسـب لشـرعيته وحقيقتــه مــن خــلال تناقله من طـرف الجماعة عــن الجماعة مــن وقوع الحــدث إلى ما لا نهايــة، وتســتضمر تلـك الثقافــة الشــعبية المتأصلة في واقعهــا الراســخة في أفئــدة أفرادها وحامليهــا، مما لم يكتــب لــه التدوين، لكــن كتب لــه القناعــة المتمكنة في نفــوس حامليــه بفائدتــه المعنويــة ومردوديتــه الرمزية وتأثـيره النفسي عــبر الفن والإبــداع والممارســات الفنية المختلفــة، والحماية المضمونة لطقوســه من طرف جميع أفــراد الجماعة الــتي يمثلها وتمثله. إذ يتحــدث المنظرون للفنــون الشــعبية عن شــرطين أساســيين لتجــاوز أي تســلل إلى بنياتهــا، الأول أن يكــون هذا الفــن «مصنوعا داخــل البيــت»[31]، بــكل مــا في هذا الشــرط مــن حرص وإخفــاء وخصوصيــة، وهدوء وســكينة وحميميــة، فهو ينمو برفق وتؤدة بعيدا عن الــأعين المتربصة والســلطات المترصــدة وآليــات الهدم المترقبــة، التي تمــارس فعلها في التوجيــه والإلــزام والأدلجة. والشــرط الثــاني «أن تكون دلالتــه مفهومة لكافة المشــتركين في هذا الــتراث»([32])، بــكل مــا في «الفهم والاشــتراك» من شــعبية وتقاســم ومشــاركة وإبداء وظهور، مما يتجاوز الفهــم إلى الإدراك، ويــرقى بالمشــاركة إلى الشــراكة في الخلــق والإبــداع. وهو ما يغــدو معــه الفن الشــعبي ملــكا للجماعة ورأســمالا رمزيــا لا تفــرط فيه تحت أي ظــرف من الظــروف، تصير معــه المقاومة طقســا يوميا مــع كل محــاولات للاختراق والتمييع، وممارســة متجددة للمواجهة وإثبــات الذات. وهــو مــا يضمن لــه الاســتمرار في الوجــود والامتــداد في النفــوس، والصفــاء مــن التأثــيرات الخارجيــة والوقائع البرانيــة، وقوة التأثــير في الكيانات الجماعيــة التي يتوجه منهــا وإليها.

وبين طرفي هــذا التقابل، وفي توترات هذه الإشــكالية؛ الخفــاء والتجليــة، الخصوصيــة والمشــاركة، الفرديــة والجماعيــة، تــبرز الفنون الشــعبية الحقيقيــة، وتتقد جذوتها، وتُغنى بنياتها، ويمتــد تأثيرها، وتُحفظ مكوناتها، مهما اشــتدت محاولات الإخفاء، ومهما ســادت عقليات الإقصاء، واشــتدت ســلطات الهيمنة.

فتــأتي القــراءة الثقافيــة لتهتــم بهــذه «الممارســات الضمنية» الــتي تمارس فيها الفنون الشــعبية مقاومتها للنزوعات الهيمنية وســعيها المتواصل إلى الكشــف وعدم التســتر، حيث تنبجس قيــم الرفض والمقاومــة وإثبات الذات باعتبارها مــن أبرز القيم التي تســتضمرها الفنون الشــعبية وتكرســها ثقافتها الفنية منذ الأزل، جيلا بعد جيــل، وجماعة عــن جماعة.

فيذهــب التحليل الثقــافي إلى أبعد مــن النص وأعمق مــن تمظهراته البلاغيــة وانعكاســاته الجمالية «ليحدد الروابــط بــين النــص والقيــم من جهــة، والمؤسســات والممارســات الأخــرى في الثقافــة مــن جهة أخــرى»[33]. فيخرج النــص من تبنينــه وتشــكلاته اللغويــة ليثبت أهليتــه باعتبــاره خطابــا حافــلا بالتجــارب، حابــلا بالتواشــجات، حامــلا للعلامــات، الــتي تكشــف عــن «القيم» وطرق تشــكلها ثقافيــا، ووســائل انبتاتها فنيا واجتماعيــا؛ فمن «خصائــص الجنس البشــري تمريره بواســطة المســار الثقــافي كل مــا لا يســتطيع تمريــره عــبر الجينــات، أي عــبر الطبيعــة»[34]. وبذلــك تتحقق الاســتفادة من قدرة الخطاب الشــعبي علــى امتصاص القيــم المغرقة في التجريد، واســتضمار البنيــات الثقافية والاجتماعيــة المتناثرة في الممارســات والطقوس المختلفة، فيعــبر عنها فنيــا بسلاســة وبســاطة وأريحيــة، بعيدا عــن تقييــدات المــدارس الفنيــة النخبويــة ومتاهــات البرامــج الأخلاقيــة المؤسســية وتوجيهات المؤسســات الإيديولوجيــة الســلطوية.

وهــو مــا تنبهــت إلى شيء منــه أدبيــات اليونســكو مؤخــرا، حين فضــل خبراؤها الحديث عن الــتراث الثقافي غــير المــادي لتجنــب الغمــوض الــذي يكتنــف مفهوم «الفلكلــور» الــذي اعتــبره غير ملائــم، لأنه يســتضمر العــرض في المراكــز المتخصصــة، لمــا في ذلــك من فصل للثقافــة الشــعبية وفنونهــا عــن ســياقها الاجتماعــي والثقــافي لتصبــح عينــات علميــة وكائنــات ســياحية وبضاعة اســتهلاكية غــيرذات جدوى في الإبــداع الهادف والتنمية المســتدامة. مما يكشــف لنا عمقهــا باعتبارها

خطابا أولا، ثم قيما وممارسات ثقافية ثانيا، فعوالم تختصر روح التاريخ وغنى الجغرافيا.

وقد توج هذا المسار باتفاقية لحماية التراث الثقافي غير المادي، صودق عليها في الدورة الثانية والثلاثين لعام 2003. حيث حددت الاتفاقية في النقطة الأولى من المادة الثانية تعريفا واضحا للتراث الثقافي غير المادي؛ والذي هو: «الممارسات والتصورات وأشكال التعبير والمعارف والمهارات، وما يرتبط بها من آلات وقطع ومصوغات وأماكن ثقافية التي تعتبرها الجماعات والمجموعات وأحيانا الأفراد جزءا من تراثها الثقافي. وهذا التراث الثقافي غير المادي المتوارث جيلا عن جيل، تبدعه الجماعات والمجموعات من جديد بصورة مستمرة بما يتفق مع بيئتها وتفاعلاتها مع الطبيعة وتاريخها. وهو ينمي لديها الإحساس بهويتها والشعور باستمراريتها، ويعزز من ثم احترام التنوع الثقافي والقدرة الإبداعية البشرية»[35].

كما حددت الاتفاقية نفسها في نقطتها الثانية من المادة ذاتها، مجالات التراث الثقافي غير المادي، في: التقاليد وأشكال التعبير الشفهي، فنون وتقاليد أداء العروض، الممارسات الاجتماعية والاحتفالات، المعارف والممارسات المرتبطة بالطبيعة والعالم. وبذلك انتبه العالم إلى أهمية التراث الفني والثقافي للأجداد في أماكنه الحقيقية ولدى حملته الفعليين، وتنبه إلى دوره في بناء الذاكرة وترميم العلاقة بالتراث وفنونه العميقة.

وهو ما نراقبه ونحن نتوجه إلى الفنون الشعبية المغربية، التي نهتم بها في هذه المضمار، فهذه الفنون سارية في كل أشكال الحياة اليومية ومظاهر التراث المادي واللامادي، كما أنها سارية فيه بالدرجة نفسها وبالشكل ذاته، تتغيا ترسيخ القيم وتثبيتها بالإضافة إلى حفظ التراث ونقله بأمانة وحكمة إلى الأجيال المقبلة. وفي هذا تتجلى أهميتها الفنية وقيمتها الثقافية ودورها التربوي.

وبالإضافة إلى الغنى والتنوع اللذين يعتبران أسّين من بين أهم أسس الفنون الشعبية التي انتبه إليها الباحثون في الفن، كما اعتنى بها الدارسون للثقافة، فإن الاشتغال الفني لهذه القيم الثقافية، ودراسة علاقتها بالمجتمع وبالمؤسسات، وتعبيرها عن الذات المغربية وخصوصياتها الثقافية والجمالية يبقى مجالا واعدا للبحث والدراسة.

الرقص الجماعي

في المغرب ممارسة ثقافية

ليست الرقصات الجماعية في الفنون الشعبية التراثية مجرد حركات سطحية منعزلة عن عمقها الاجتماعي، وليست كلماتها عبارات مطلقة بعيدة عن هموم الجماعة واهتماماتها، وليست إيقاعاتها نقرات للاستمتاع وإزجاء الزمان؛ بل هي ممارسات ثقافية منغرسة في وجدان حامليها من أبناء الشعب منذ أقدم العصور، وفي أكثر الأماكن حيوية ونشاطا، تؤدي باستمرار دورها في المقاومة والحفاظ على الذات وصيانة التراث. تستدمج بألق قيم البطولة والعمل والتعاون والإنصاف... لبناء عوالم من العطاء والفن والثقافة، وسبر أغوار الجماعة والكشف عن منظوراتها للحياة والوجود، فالرقص الشعبي «يستخدم بصفة عامة لوصف أشكال الرقص المتعارف عليها بين الشعوب المختلفة. والتي تكون ذات أصول متشابهة تتوارثه جيلا بعد جيل. ولذلك يعد الرقص الشعبي بصفة عامة وسيلة مهمة لترجمة أحاسيس ومعتقدات الشعوب»[36]، والكشف عن اختياراتها الجمالية وحمولاتها الثقافية والفكرية.

فما كان الرقص الشعبي يوما «بنية عضلية، ولا هو مجرد تشكيلات يؤديها الممارسون في بيئتهم بلا هدف أو معنى، بل هو موضوع مهم للدرس العلمي، بحيث أصبحت دراسة الرقص الشعبي علما له كل مواصفات العلوم الإنسانية، كما تعددت مناهج دراسته وتباينت الأبعاد التي تختص بتحليله»[37]؛ والرقص الشعبي الجماعي من أكثر أنواع الرقص غنى واحتمالا للثقافة والفن، لأنه تمثيل شفاف لتراث المجتمع المتنوع، وتعبير فني بسيط عن أكثر قضايا الجماعة تعقيدا، وانبعاث ضمني للحظات الانتصار والهزيمة، ومواقع الفرح



والحزن المنغرسة في وجدان الجماعة. فـ «لا ينحصر في عملية التعبير عن الذات، وكأن كل مهمته هي أن ينقل إلينا بعض مشاعر معينة عاناها في حياته الوجدانية الخاصة، وإنما تنحصر المهة في التعبير عن بعض المعاني العميقة بطريقة رمزية لا تتأتى لأي وسيلة أخرى من وسائل التعبير»[38]. وهنا جزء من أهميته، ودافع أساس من دوافع دراسته.

وتتميز الرقصات الجماعية المغربية من بين ما تتميز به بخطابها المتكامل، فهي مزيج متجانس من الشعر والغناء والموسيقى والحركات والعادات وطريقة اللباس وإعداد الطعام والقيام بمختلف الأشغال والصنائع، ويغدو الرقص والغناء مجرد رموز لعناصر ثقافية مغرقة في العمق والتعقيد، تبرز الخصوصيات الاجتماعية واللغوية والفلسفية للإنسان ممارسا للفرجة أو متفاعلا معها أو جزءا فقط من المجتمع الذي أنتجها. فالرقصة «كجنس فني، وكنوع متميز بخصائصه الجوهرية والشكلية من المعالم والمؤشرات التي يمكن أن يقوم عليها تصنيف ثقافة أو مجموعة بشرية، وتمكن من التعرف على انتمائها الجغرافي واللغوي والثقافي»[39]، بل وخصوصياتها الثقافية وطبيعة نظرها لمختلف جوانب الحياة. فليس الرقص سوى تجسيد لحياة الإنسان، وانعكاس لتجاربه، وترجمة لمواقفه، وتعبير عن مشاعره. وما حركات الأجساد في فضاءات المكان سوى تقليد لحركية الذوات، في وجودها الفردي وامتدادها الجماعي، في متاهات الحياة الضيقة ومسالك الوجود الوعرة.

وبعيدا عن التعميم، فإن تحليل حركات الرقصة وإيماءاتها يفضي بنا إلى الكشف عن حالة سلم أو حرب، ثقة أو ضياع، فرح أو حزن، مما يغمر الجماعة في ماضيها أو حاضرها. وتفكيك كلمات الأغنية المرافقة لها يجول بنا في عوالم الحب والحياة الدابة في الحقول والجبال على أرصفة الشعور الجمعي الشفاف والمعبر. وتتبع وتيرة الإيقاعات المختلفة فيها ينبئ عن ملاحم المقاومة وملامح تاريخ طويل من العطاء والتعاون والتكافل والتقدير لمختلف مكونات الجماعة.

ونظرا للموقع الاستراتيجي لبلاد المغرب ولتاريخه العريق وجغرافيته المتنوعة فقد أفرز كل ذلك تنوعا في فنونه الشعبية وتراثه الثقافي المعبر، وثراء كبيرا في بنياتها ووظائفها. ويشكل الرقص الجماعي أبرز هذه الفنون وأكثرها تعبيرا عن الهامش الثقافي والجغرافي والتاريخي، وعن هموم الإنسان في القرى والمداشر والأماكن النائية. حيث يصبح الرقص فرصة للتعرف وإثبات الذات

وإظهـار التنـوع، لتصب هـذه الروافـد المختلفـة في نهر الثقافـة المغربية، فنجد في الشـمال رقصـة «الطقطوقة الجبليـة»، ونجـد في الشـرق «الـركادة»، وفي الوسـط «رقصـة عيسـاوة»، وفي تـادلا وخريبكـة «اعبيـدات الرمـا»، وفي الصحراء المغربيـة رقصة «الكـدرة»، بينما تخترق رقصات أحيـدوس وأحـواش وإمديـازن بأنواعها المختلفـة كل المناطـق الناطقـة بالأمازيغيـة في ربـوع البـلاد. إذ أكـدت العديد مـن الأبحـاث أن «المغرب من بين الشـعوب المرهفة الإحساس بالموسـيقى بالرغم من الطابـع المحافـظ الذي قد يبـدو ظاهريـا نتيجة تحولات تاريخيـة وثقافيـة ارتبطـت بتاريخـه السـياسي الذي ارتبط جدليـا بالفقه والزوايا، ولذلك يزخـر البلد باعتباره ملتقـى تلاقـح عـدد مـن الثقافـات والحضـارات كما سـبقت الإشـارة إلى ذلك، بعدد من الأشـكال الموسيقية الأصيلـة منهـا والشـعبية التي بـرزت في إطـار تحولات المغـرب الثقافيـة الناتجة عـن انفتاحه على جـل ثقافات العالم»[40]، وهـو ما ألقـى بظلاله الوارفـة على مجالات الرقـص الشـعبي المختلفة في البـلاد، والكشـف عن أي رقصة مـن هذه الرقصات هو اكتشـاف للمغرب العميق، واسـتحضار لغنى ثقافي يمتد آلاف السـنين، وبناء لتاريخ فكري راسـخ في كيان الإنسـان المغربي قبل أن يتشـكل في الزمان والمـكان الفيزيقيين.

فقد ظـل «الرقـص الشـعبي المغـربي» تعبـيرا عن التعلـق بالمـاضي، وتأكيـدا للاسـتمرار في التواصـل مع الحاضـر والمسـتقبل، وانعكاسـا للجمـال في الإنسـان والطبيعـة والوجود، وللتنـوع في اللغة والثقافـة والفكر. وفي كل ذلـك يظـل مناطـا للتعبير عـن هموم الإنسـان، ومـرقى للمكوث والبقاء والاسـتمرارية، ووسـيلة للخروج من الهامـش إلى الضوء، ومـن الوجود بالقـوة إلى الوجود بالفعـل. ويبقى دليلا حـين تفتقد الأدلة، وسـبيلا حين تضيع السـبل، وعلامة لما نفتقر إلى العلامات. فليسـت طقـوس الرقـص الجماعـي بالتأكيـد «مجـرد حركات متناسـقة تنسـاب على إيقاعات متباينة، بل هو شـكل تعبـيري تكون فيه الإيمـاءة والزي ولونـه وطبيعة ارتدائه دلالـة موغلـة في الذاكـرة الجماعيـة، ويكـون للإيقـاع هـو الآخـر حمولة بـين طبقات تاريـخ أجيال وشـعوب تصل الماضي بالراهـن، وتمنح للذاكـرة الجماعية حرية الإبداع والإضافة على الأشـكال التعبيريـة التي لا تعترف بحـق الإبـداع الفـردي لكونها تعكـس رغبـة الجماعة في الزمـان والمـكان»[41]. وفي التعبـير عـن الجماعـة تتجلى أهمية البحث في هـذا الموضوع وجـدوى قراءته الثقافية.

ونجـد أن هـذا التعبـير الفـني صـار في المغـرب ثابتا مـن ثوابت التحليـل الثقافي الـتي لا يمكـن تجاوزها، حتى قـال أحـد الباحثـين في الثقافـة المغربية «ومـن تقاليد الأمازيغيـين العريقـة الرقـص المصحوب بالغنـاء، وهو الذي قال فيه أحد الخـبراء الغربيين إنه من إيحاء تموجات السـنابل، أو الكثبـان في الصحـراء، أو أعـراف الجبال في الآفـاق. وليس من المبالغة أن يقـال إن الرقص الأمازيغي التقليـدي هـو الرقـص الكلاسـيكي المغـربي، وليـس للمغـرب رقص غيره له ميزة تسـتحق الاعتبار يُرشـح بها لأن يمثـل الشـخصية المغربية، لكن هـذا الرقص صنفه الفرنسيون فتبعهم في ذلك المسـؤولون الوطنيون فلكلورا Folklore عـن الفـن، فلـم يقيـض له مـن ينهض به، ولـذا صار يفقد رونقـه الأصلي، ويفقـد تلقائيته النابعة من روح الابتكار الجماعية العاملـة بدوافعها الذاتية»[42]. وبعيدا عن إشكالية التمثيلية للشـخصية المغربية، والتي لا يحـق لأحد احتكارها دون غيره، لأن قوة هذه الشـخصية في غناهـا وتعـدد روافدها، فـإن الدعـوة إلى إخـراج هذا الفـن من التناول الفلكلـوري وإدراجه ضـن دائرة الإبداع الجماعـي المعبر عـن روح الابتكار دعوة كان لهـا تأثيرها في الكثـير من الباحثين الذيـن تناولوا هذه الفنـون، ولا يزال لهذه الدعـوة حينيتها وجاذبيتها للكشـف عن الأسـس الثقافيـة والغنى اللغوي والرمزي لفنون الرقصي الشـعبي المغربي بأنواعـه المختلفة.

وخصوصـا وأن هذه الفرجـة الشـعبية المتميزة لدى المغاربـة، والمتأصلة في مختلـف مناسـباتهم «تجمع بين الأدب الشـفهي وقدسـية إيقاع الجسـد، وذلـك بإظهار ما تقوم بـه من شـعرية الخطـاب وجماليـات الحركة، لكونهـا ذاكـرة ومكونـا رئيسـيا في الحفاظ علـى الهوية الثقافية والعـادات والتقاليد لمجتمع متنـوع ومتغير»[43]. حيـث لا يمكـن للباحـث أن يتجاوز مـا يحفـل بـه هذا الخطاب مـن علامات ورموز وإشـارات، ومـا يفيض به

مـن أشـكال الفن والجمـال وغوايـة الإيقـاع والحركة، وما يجيش به من الأحاسـيس والمشـاعر ومظاهر الإبداع والابتكار. مما تُشـارك في إنتاجه أطـراف كثيرة ومختلفة، بالإبداع والإنتاج والخلق، أو بالفهـم والإدراك والتلقي، أو بإعـداد الفضاءات وتيسـير أجواء التفاعـل مع الخطاب، أو بالنقـل عبر الأجيال، والانفتاح علـى جماهير متباينة في ربوع العالـم عبر الوسـائط المختلفة.

فتتجـدد العناصـر الثقافيـة باسـتمرار، وتـبرز القيـم الأخلاقيـة والجماليـة بوضـوح، وترسـم أبعـاد جديـدة للشـخوص والعلاقـات والأشـياء. في مجتمـع يحتفـي بالفـن، ويعتـبر طقوسـه شـبه مقدسـة، يلجهـا في أبهـى حللـه، ورجالـه يرتـدون لباسـا ناصـع البيـاض ونسـاؤه يتحلـون بأجمـل الحلـل وأنفسـها. ويعـد لهـا أصـدق كلماتـه وأحاسيسـه، فيجعـل الـكلام عملـة تُسـوَّق مـن خلالهـا الشـخصيات، فتُرفـع قيمـة مـن يحسـن التعبير ويُحـط مـن قـدر مـن يعجـز ويعـي. ويعتـبر الفـن امتـدادا لـه ولفكـره، يـبرز فيهـا فلسـفته ونظرتـه للوجـود والحيـاة. يفتـح أحضـان فرجتـه للقريـب والغريـب وللنسـاء والرجـال، وللمحـترف والمبتـدئ، في ديموقراطيـة غريبـة لا تتحقـق إلا في سـاحات الرقـص، الـتي أضحـت بمثابـة «أغـورا» متجـددة، لا ينضـب معـين الـكلام فيهـا، ولا يهـدأ ضجيـج الحركـة خلالهـا، ولا تغيـض دلالات الإيمـاءات أثنـاءهـا. ممـا سنكشـف عـن بعـض مـن مظاهـره مـن خـلال العناصـر الموالـية، ونرجـو أن تسـنح فـرص أخـرى بملاحقـة عناصـر أخـرى، في خطـاب يتجـدد بقـدر ثباتـه، وينفتـح بقـدر أصالتـه، ويتـوق إلى المسـتقبل بقـدر اختراقـه للحاضـر والمـاضي، إنـه الرقـص الجماعـي المغـربي في بعـده الرمـزي والثقـافي.

قيم المقاومة والدفاع عن الجماعة

ظلت قيـم البطولة والشـجاعة والدفاع عـن الذات الجمعية والوطن المشـترك من أهم المضامين الراسخة في الأدب الإنسـاني عموما، واكتسـت أهمية كبرى في التراث الشـعبي باعتباره الأقرب إلى هموم الجماعة والأقدر على التعبير عـن قيمهـا المجمع عليهـا. حيث تغيـب فيه أي نزعة فرديـة، لأن الفرد يـرى امتـداده الحقيقي في خضم الجماعـة، فيتطلـع باسـتمرار إلى التعبير عـن قضاياها، ويفاخر بالنطق بلسـانها، ويعتبر ذلك مـن دواعي وجوده في هذا الكون، ومن رسـائل الإنسـان النبيلة في هذا العالم.

وقـد حضـرت حيثيـات الدفـاع عـن الجماعـة وحمايـة القبيلـة والبلـد والوطـن في مختلـف الفرجـات الشـعبية المغربيـة عربيـة وأمازيغيـة. واتخـذت مظاهـر مختلفـة سـواء في طبيعـة العـروض، ونوعيـة الحـركات، وهندسـة الرقصـات، وطـرق الاصطفـاف، ودلالات الكلمـات، وطبيعـة الأدوات الملازمـة للراقصين، ومجـال السـاحات الـتي تجـري فيهـا الرقصـات، ومختلـف الطقـوس الـتي ترافقهـا مـن إطعـام، ولبـاس، وزينـة، وحلـي، ومؤثثـات للفضـاء مـن زرابي وأواني الشـاي.... فبالإضافـة إلى أدوار سـائر هـذه العناصـر الوظيفيـة في المجتمـع ووظائفهـا الجماليـة لـدى الجماعـة؛ فـإن لهـا أدوارا ثقافيـة كبـيرة وأبعـادا رمزيـة متمكنـة مـن عمـق الجماعـة وفكرهـا الواقعـي والغيـبي، ومـن كل تفاصيـل الحيـاة اليوميـة الـتي يعيشـها الشـخص الشـعبي المنغـرس في الأرض المنبـت بفكـره وروحـه في أرجـاء الوطـن وامتداداتـه التاريخيـة والجغرافيـة.

1) الأشكال والحركات:

كل الحـركات والأشـكال الـتي تؤدى مـن خلالها جل الرقصات الشـعبية المغربية تحمل دلالات القوة في حماية القبيلة والإجهاز على العدو، سـواء في الكـر والفر أو طرق الاصطفـاف، أو طريقـة الإحاطة، أو الانتقال الانسـيابي مـن المسـتقيم إلى الهـلال ثـم إلى الدائـرة والأشـكال الهندسـية الأخـرى. فتأخـذ رقصة أحواش شـكل خط مسـتقيم أو قوسـين متقابلـين أو دائـرة مغلقـة، ومـن أنواع رقصـات أحواش الكثيرة رقصـة احتفالية أمازيغية تسـمى بتاسـكيوين [44] التي يعـني بالأمازيغيـة القرون، والتي ينفخ فيها للحشـد أو يوضع فيهـا البارود، ولا تفارق الراقصـين أثنـاء هـذه الرقصـة إلى اليوم. وهـي رقصة حربيـة في إيقاعهـا القـوي وحركاتهـا الرياضيـة المعبرة، تذكـر بمعـاني القـوة والبطولـة والشـجاعة والانتصار، وتحكـي في تتابعهـا وتناسـقها معركـة حربيـة، وتصور

عمليات الحذر والتوقع والاستعداد للمعركة، والمباغتة والانقضاض على العدو، وقفز الحواجز وركوب الخيل واقتفاء أثر العدو وتعقبه، والمراوغة والمصارعة، ثم نشوة الانتصار وانهزام العدو[45]. فتغدو الرقصة ملحمة للانتصار وقصة محكية للحرب وفرصة لاستعادة أمجاد الجماعة في مراحل الصراعات الدائرة دفاعا عن الذات وصيانة حقوقها المهدورة في الأمن الغذائي والاستقرار الاقتصادي.

كما تأخذ رقصة أحيدوس شكل حلقة دائرية أو صفين متقابلين أو صفا واحدا، ويبرز رئيس الفرقة بلباسه الخاص والمتميز للتنسيق والتنظيم وإصدار الأوامر التي يتطلع إليها الراقصون بترحيب وسعة. مادام الرئيس لا ينقل تجربة ذاتية ولا يضمر نزوعا فرديا بل يعد خبيرا بفنون الرقص وأشكال الإيقاع التي تتوارثها الجماعة جيلا بعد جيل، وممثلا حريصا على طقوس الفن في أصغر تفاصيلها وأكبرها، يحرص على الصدق في الأداء والأمانة في النقل والابتكار في التجديد.

بينما اقترنت رقصة الركادة بالتغلب على العدو وإظهار الشراسة في القتال والأنفة في التعبير «فهي تجسد النصر، ويكون على يد الراقصين في الركادة بندقيات التي قد تعوض بالعصي عندما لا تتوفر البنادق، كما يضربون بأرجلهم علامة على الانتماء للأرض ويحركون أكتافهم وفق عمليات حسابية وحركية مضبوطة إيقاعيا بمساعدة المزمار المزين بقرون الثور»[46] و«الركادة» من الرقصات الرجالية الخالصة لما فيها من حركات عنيفة، وتمايلات للجسد، لا تستطيع النساء مسايرتها في مجتمع محافظ. تعبر عن شهامة وبطولة واستئناس بالسلاح، وتعبير عن فرح تختلط خلاله الزغاريد الصادحة بطلقات النار القوية.

أما في «إمديازن» في منطقة الريف شمال المغرب، فيتم «تشكيل عدة أشكال هندسية مدا وجزرا عن طريق التقابل والتماثل والاستواء والدوران، مع ضرب الأرض ضربات معدودة انسجاما مع نغمات الأشعار وطلقات البارود. وغالبا ما يقود الراقصين والراقصات شيخ «مايسترو» له تجربة ودربة كبيرة في مجال الرقص والغناء...»[47].

ففي مختلف هذه الرقصات تحضر أشكال هندسية مختلفة، منها الدائرة وهي من الأشكال الهندسية التي تلقى تقديرا كبيرا لدى الحضارات الإنسانية المختلفة، لأنها تستلهم شكلها من الشمس والقمر، ومن حركية الليل والنار، والحياة والموت، والمعاش والمعاد. ثم هي ترمز إلى الاتحاد والتعاون والتضام، فضلا على أنها تعيد إنتاج حركية الإحاطة بالعدو والإطباق عليه، وعدم منحه فرصة للإفلات. ففي الشكل الدائري يتحمل كل فرد هذه المسؤولية المشتركة بالدرجة ذاتها، فيؤدي دوره بفعالية في سد الثغرات وتقييد حركة العدو، مع بروز قيمة «الثقة» المتبادلة التي يكرسها الشكل الدائري، فكل تهاون لفرد من أفراد المجموعة يعني انفراط الدائرة وفشل عملية الإحاطة وافتقاد الأمان الفردي والجماعي.

فإن الفلسفة المتمكنة من «الرقص الشعبي الجماعي» هو أنه باستثناء القائد الذي له أدوار ريادية محددة، فيها تكليف ومسؤولية كبيرة أكثر من التشريف والمكانة الاعتبارية؛ فإن كل الأفراد متساوون في مختلف طقوس التعبير من حركات وغناء وإيماءات. تذوب الذوات وتتماهى فيما بينها، لتؤدي الطقس بصفة جماعية، فلا يكتسب الفرد قوته ومكانته إلا داخل الجماعة. ففي الرقص وفي الأشغال الفلاحية في الحقول كما في «المعارك» الأزلية ضد العداء وظواهر الطبيعة وتقلبات الحياة، تكتسب القوة من الوحدة وتتحقق الرسالة من خلال الجماعة. وحين تدور الحياة دورتها تدور معها المجموعة فلا تجد إلا قوة متضافرة وأيد متشابكة وهمما عالية غير فاترة.

وغالبا ما يشفع الشكل الدائري في الرقصة بحركات تظهر القوة والرشاقة البدنية، إما بحمل الأرجل والأيادي إلى السماء في تناسق وانسجام كبيرين إظهارا للقوة واستبشارا بالنصر والتفوق، أو بالضرب على الأرض بقوة ضربات متتالية موحدة، تحيل إلى الارتباط بالأرض والتمسك المتواصل بها، كما ترمز لإبداء الشدة على العدو وزلزلة الأرض من تحت أقدامه. في حركات دؤوبة تتوارثها الأجيال عبر الأجساد، لتمثل رقصا للإمتاع وبعث الثقة في

الجماعة، بعد أن كانت حركات منظمة وموحدة للإيقاع بالعدو وبعث الرعب في صفوفه.

كما تتخذ الرقصات شكل خط أفقي مستقيم أو خطين متقابلين في طقس عسكري متوارث، يُنشد منه في البدء التأكد من سلامة المحاربين والاطمئنان على قدراتهم البدنية، وجاهزية أسلحتهم وعتادهم الحربي. ثم عوضت ملابس الحرب بملابس الرقص البيضاء أو المزركشة الموحدة، والأسلحة بالدفوف والطبول والقصبات. وتأكد القائد أو الرئيس من مدى استعداد أعضاء فريقه لإحياء «الحفل الراقص» هو بعث لسلوك القائد في المعركة وهو يحتفي بالاستعداد للنصر.

فتعتبر حركة المستقيم أو المستقيمين المتوازيين أو المتقاطعين، حركة استعراضية تعبر عن الوحدة والامتداد والاستعداد للتشكل، فبسرعة وتحت التوجيهات الصارمة للرئيس يصير المستقيم مستقيمين أو هلالا أو دائرة أو نصف دائرة في حركات منظمة تبعث طقوسا ممتدة في الزمان والمكان والكيان.

فتصير طقوس الرقص الجماعي إعادة إنتاج احتفالي لطقوس البطولة التي عاشتها الجماعة بالأمس، فتتوارثها الأجيال لتعبر عن الارتباط بالأرض والتماهي مع الجماعة، والتفاخر بشجاعة الآباء والأجداد وبطولاتهم، وتعيد ترميم لحظات هاربة كانت فيها القبيلة بؤرة وموئلا. ومن ثم يكتسب الجسد الإنساني في الرقص الجماعي دلالته في هذا السياق المحيل على الحرب، وتصير كل حركاته ذات معنى، كل أعضائه تشارك بفعالية في بناء الدلالة العامة التي تروم الرقصة تبليغها عن وعي أو دونه. فالجسد «واقعة اجتماعية، ومن ثم فهو واقعة دالة، إنه يدل باعتباره موضوعا، ويدل باعتباره حجما إنسانيا، ويدل باعتباره شكلا. إنه علامة وككل العلامات لا يدرك إلا من خلال استعمالاته، وكل استعمال يحيل على نسق، وكل نسق يحيل على دلالة مثبتة في سجل الذات وسجل الجسد وسجل الأشياء. إن أي محاولة لفهم هذه الدلالات والإمساك بها يمر عبر تحديد مسبق لمجموعة من النصوص التي يتحرك ضمنها ومعها وضدها»[48].

فليس الرقص لحظة متعة محدودة بمحددات فيزيقية معلومة، بل هو لحظة لتجميد الانتصار وتمديده، ولتنشيط الذاكرة وتمحيصها، وابتعاث مختلف لحظات النصر المفتقد، وطقوس الانخراط والتماهي الموؤود. فيمثل الخط المستقيم الممتد لحظات البداية والاستعداد المنبثق عن أمل في المستقبل وفي طريق طويل نحو التحرر والانعتاق، وتشكل الدائرة ونصف الدائرة لحظة الإطباق والإحاطة بالعدو، وفعالية الاستمرار ودينامية التأسي بنواميس الكون التي لا تقهر، والحركات والأشكال الموالية لحظات النصر والاحتفال، في انطلاقاتها وتجاوزها، ومكان الرقصة بمثابة أرض النزال، التي تحتضن النصر كما تحتضن الهزائم. ولا عجب أن تنتشر هذه الفرجات الحربية الحماسية في القبائل التي تقع في مواطن التماس مع الأعداء على الطرق التجارية، وعلى السواحل البحرية، وفي السهول المعرضة للهجوم. فتكون للجغرافيا آثارها في كتابة التاريخ وصياغة خطابات الفن. وبذلك يؤدي الرقص مهمته في التعبير والتعريف والفهم والإدراك ونقل رسالة التاريخ والفن والثقافة، وحين يكون الرقص جماعيا شعبيا تتعمق هذه الأبعاد وتتدفق دلالاتها وأبعادها الرمزية، لتعبر عن الجماعة في حقيقتها الوجودية ومعناها القيمي واشتغالها الجمالي.

2) الألبسة ووسائل الزينة:

لم تكن الألبسة التي يرتديها المؤدون والحلي التي يتحلون بها في الرقصات الجماعية المختلفة أدوات زينة فقط أو وسائل للتباهي والتفاخر، بل رموزا حافلة بالإشارات والعلامات دافقة بالمعاني والدلالات، ضاربة في أعماق الذات في وجودها الفردي وامتداداتها الجماعية، وفي أثناء المكان السرمدي والزمان المعاد. وإلا لما كان توحيد اللباس سنة الراقصات والراقصين أثناء الأداء، ولا كان الاعتناء بدقائقه ديدن المتفوقات والمتفوقين منهم المؤمنين بالرسائل الثقافية التي يحملونها ويدافعون عنها من خلال رقصاتهم، «إذ يشكل اللباس في هذا السياق رمزا من الرموز التلخيصية للثقافة التي تحيل على الهوية، أسلوب الحياة، وعلى الذوق في الآن نفسه»[49]، كما يحيل على التاريخ والفن، ونظرة مرتديه



إلى الوجود والجمال. حيث اقتفاء آثار الاشكال والألوان والعلامات والمواد فعل ضروري للكشف والإظهار، وترجمتها إلى أنساق ثقافية معبرة ضرورة بحيثية لا مناص منها للقبض على لحظات فرح أو حزن غابرة ومظاهر انتصار أو هزيمة عابرة.

ففي رقصة أحواش المغربية ذات الانتشار الكبير والواسع في المناطق التي تنتشر فيها الثقافة الأمازيغية، والتي لا تزال فرجتها إلى اليوم طقسا شبه مقدس تهفو إليه أفئدة الجمهور من مختلف الطبقات الشعبية،

وينسلخ الراقصون من فردانيتهم ووظائفهم الاجتماعية ومستواهم التعليمي وميولاتهم الفكرية الذاتية ليرتدوا «زي الحفلات والأعياد، وهو من الصنف التقليدي المميز لكل منطقة. فالرجال يلبسون الجلباب الوطني الأبيض والقميص (تشامير) والبرنس والعمامة البيضاء أو المزركشة بالحرير الأصفر، ويتقلدون بالخنجر الفضي تكوميت، وأقراب (المحفظة الجلدية المزركشة بالحرير) والبلغة البيضاء أو الصفراء المحلية أو الوطنية. أما النساء فتختلف أزياؤهن باختلاف المناطق الأمازيغية وكذلك الشأن بالنسبة للحلي التقليدية التي تكون من الفضة»[50]. ولا يختلف اللباس في أحيدوس كثيرا عن هذا المنحى. بينما في رقصة الركادة في الشمال الشرقي فيتميز المؤدون باستعمالهم للبنادق أثناء الرقص، وفي غياب البنادق تحضر رمزيتها باستعمال العصي، في طقس حربي متوارث، يمجد الشجاعة والشهامة والدفاع عن القبيلة والوطن.

وفي سائر الرقصات الجماعية الشعبية نلفي حرصا كبيرا من لدن الراقصين على توحيد الألبسة، فوحدة اللباس طقس عسكري أصيل في الممارسة الشعبية لفعل الرقص، مع تمييز رئيس الفرقة بلباس خاص يؤدي وظيفة التمييز للموجه والمسير لمختلف الطقوس والعمليات. وفي توحيد اللباس إشارات لرمزية التضامن والمساواة والعدل بين المؤدين مهما اختلفت مستوياتهم، مع التزام البياض لدى الرجال وألوان الطبيعة الصافية لدى النساء، وتمييز رئيس الفرقة يجعله يتوشح بالسواد في طقوس تحفل بدلالات الألوان وتنضح بالإشارات العميقة الممتدة في الوجدان الجماعي للمجموعة البشرية التي تمثلها الرقصة. فالألوان المختلفة تشير إلى هذا الارتباط الدائم بالأرض والطبيعة، والاستعداد المتواصل للدفاع عنها والتمسك المستمر بها بدون حدود أو شروط، ويأتي البياض والسواد في الرقص الجماعي للإظهار والتبريز والتعبير عن

الجماعة، نظرا لكم التميز والتهميش الذي تعاني منه هذه المجموعات، فتتعلق بوحدة الألوان القوية المعبرة للتعبير عن ذاتها وإظهار تميزها. والعناية بوحدة اللباس في دقائقه المختلفة، عناية بما يوحد الجماعة، ويضفي على الذات التماسك والتشابه.

وفي رقصات شعبية مغربية مختلفة، وخصوصا ذات الأصول الأمازيغية، نجد حضورا لافتا للخنجر الأمازيغي (تكميت)، الذي تظهر فيه براعة الصانع وذوق المستعمل. حتى إن بعض الفرجات الشعبية ترفض ولوجها ممن لا يحمل هذه الأداة البليغة بدلالاتها ورمزيتها. فالخنجر «رمز الشجاعة والشهامة والرجولة، فيجب أن يتقلده الرجال في مناسباتهم الاجتماعية وحفلاتهم، فالعرف القائم في المنطقة يقتضي في رقصة أحواش أن يتقلد الرجال خناجرهم، ومن لم يحمل هذا الخنجر لا يمكنه ولوج أحواش. وتحرص رقصة الخنجر التي يؤديها الناس في حاحا على ترجمة هذه الدلالات عبر لوحات تعبيرية حركية رائعة. كما أن رقصة الكدرة، في مرحلتها الفاصلة تخترق حلقة الراقصين فتاة في كامل زينتها، لا يظهر منها سوى العينين، تؤدي رقصتها فتزيد من حماس الراقصين، ثم يأتي الدور على البطل الذي يدخل الحلقة ليكشف القناع عن الفتاة، ويعلق على صدرها خنجرا دلالة على حمايتها واختيارها له زوجة»[51].

فتمتد رمزية الخنجر ليتعلق بالفحولة والحماية والرجولة والمعرفة والبراعة. فهو آلة ممتدة في الزمان، لدى شعوب ومجموعات مختلفة، لا زالت تحمل آثار الدفاع عن الذات وحماية العرض والشرف. مع ما تدل عليه عبر أساطير راسخة في الكيان الجماعي للجماعات الثقافية المختلفة من حسم وشهامة وبطولة. وإذ يفتقد الخنجر اليوم دوره الوظيفي فإنه لم يفقد رمزيته ودلالاته الثقافية الغامرة، وتاريخه الحافل بالانتصارات، ولا زال إلى اليوم شاهدا على محطات النصر والقوة، كما يشهد على لحظات الغدر والهزيمة والهوان. وهو الأمر ذاته بالنسبة للبندقية التي تقدم الراقص باعتباره محاربا جسورا يستأنس بالسلاح ويصل إلى درجة التلاعب واللهو به، كما تعيد ملاحم النصر التي سطرها الأجداد في الشمال والشمال الشرقي بروحهم المتوقدة وشجاعتهم المتوجة بقيم الشهامة والاعتزاز بالانتماء للوطن. حيث ابتعاث طقوس الكر والفر، واستعراض قوة الأبطال مترجلين أو على ظهور الخيول. ليعيدوا كتابة تاريخ مهمل حافل بالانتصارات والتضحيات بحركات الأجساد في الفضاء وطلقات البنادق في الهواء.

أما (أقراب) التي تعني بالأمازيغية تلك المحفظة الجلدية التي لا تفارق الرجال في الكثير من الرقصات الجماعية الشعبية المغربية، فهي تختصر لحظات ضاربة في القدم، وتنعش الذاكرة الجماعية للإنسان في علاقته بمختلف المكونات البشرية والطبيعية المحيطة به. فيستشف من خلالها مظاهر النخوة البدوية، التي يصير معها الجود والكرم سلوكا لا يفارق الرجال في حربه وسلمه وفي عمله وراحته وفي حله وترحاله كما لا تفارقه محفظته الجلدية الأنيقة. ففي تلك «المحفظة» الجلدية العتيقة يختصر الزمان البائد ويحمل الرجل البدوي تاريخه الوفير ووفاءه لثقافته المتمكنة. وحين يتزيا الراقص بها فإنما يروم ابتعاث تلك اللحظات والأحاسيس والمواقف، ويعبر عن حجم التضحية من أجل الجماعة التي ينتمي إليها، وهو ينسلخ من ذاته ومن لباسه وعمله ليعيد بعث طقوس أمته وانتصاراتها الغابرة وأساطيرها المحكية، عساها تخرج من الهامش إلى دوائر الضوء، ولعلها تغادر جحيم التنائي والإبعاد والاغتراب وتلج عوالم الاقتراب والاعتراف.

بينما تظل الحلي لدى النساء رمزا للخصوبة وحماية من السوء والحسد والعين، ودلالة على صور البقاء والمكوث والانشداد إلى الأرض. وصورة من صور اجتهاد المرأة في الحفاظ على تراث الأجداد وتمريره بثقة وأمانة للأجيال المقبلة، مع ما يمثله كل ذلك من إشعال لجذوة الاحتفال، وترسيخ لقيم الفن في النفوس المتعطشة لتاريخها الجماعي الغني بمعالم الجمال والجلال.

3) المرأة أيقونة الرقصات الجماعية:

لم تكن المرأة في الرقص الشعبي موضوع الدراسة موضوعا للإغراء والاشتغال بفتنة الجسد، بل ظلت شريكة في طقوس الرقص مشاركتها في بناء الحضارة وفي الأشغال اليومية في البيت والحقل وغيرهما، «لا تمارس الفن إلا كوسيلة لرفع الأكبال والقيود عن مجتمعها»[52]، ويتجلى دورها الأساس في الحفاظ على التراث الفني والأدبي؛ باعتبارها أكبر ناقل للقيم الجمالية والفنية وما تستبطنه من قيم أخرى أخلاقية وثقافية وحضارية عبر الأجيال[53].

فباستثناء الرقصات الخاصة بالرجال لسياقها الوجودي الخاص كالركادة واعبيدات الرما، فإن الولوج إلى ساحات الرقص الشعبي الجماعي ظل حقا مكتسب للجميع رجالا ونساء. ولا يشترط فيه غير الكفاءة في الأداء والتفوق في نسج الكلام. وإذا كانت المرأة عموما غائبة في الأشكال الفرجوية قبل المسرحية كالحلقة وسلطان الطلبة والبساط وبوجلود، حتى «تأسست مسافة بين المرأة والتمثيل عبر التاريخ»[54]؛ فإن الرقص الجماعي قد أعاد المرأة إلى دائرة الضوء لتفجر طاقاتها الإبداعية والتعبيرية، وتعبر عن ذاتها بالحركة والقول والألبسة وأدوات الزينة والحلي، فيصير الأداء التعبيري «استراتيجية لمقاومة قساوة اليومي باختراق زمن الحظر والاحتجاب البصري»[55].

فساحات الرقص الجماعي الشعبي في أحواش وأحيدوس والكدرة وغيرها. هي مجال رحب للتواصل الجسدي والغنائي الذي تسمح به الرقابة المجتمعية. حيث تستحدث الجماعة آليات لتفجير الشحنات العاطفية المكبوتة، وتحقيق الوصال الممنوع في الحياة اليومية، والتعبير عن المشاعر والأحاسيس والخروج من الهامش وتعبير الذات عن أناها وآمالها وآلامها مع الحب والحياة، ومواقفها من الوجود والأشياء عبر هذه الرقصات المعبرة والحركات الدافقة بالمعاني، والأغاني المعبرة عن رسائل مشفرة مغرقة في التعبير عن قضايا الجنس المُبعَد والجماعة الثقافية المهمشة.

وإلى جانب سلطة الجسد والحركة تمتد سلطة القول والكلام، فيفتح المجال للمرأة للتعبير في أحواش وأحيدوس، والدفاع عن جماعتها من بنات جنسها خصوصا، حين يصبح الدفاع عن الجنس بالقول البليغ والحركة المعبرة واجبا مقدسا لمواجهة التمييز الذي قد تتعرض له، أو أشكال التهميش الذي تجد نفسها ضحية له. وتعتمد رقصة الكدرة في الصحراء المغربية أساسا على خطاب الجسد وحركة الأصابع والأيدي، حيث تشكل الراقصة بؤرة الرقصة ولوحة تعبيرية ينطلق خلالها الجسد المهمش للتعبير والخروج من ذاته للانفتاح على الإيقاع والتفاعل معه في حركات تعبيرية لا شعورية يرقى فيها الجسد في سلالم الجمال رقيه في براعة الرقص في الكارة. حيث «تمثل الراقصة أو الركاصة بالتعبير المحلي في هذا المشهد الاحتفالي عنصرا أساسا، إذ تتكفل سيدة (خادم أو معلمة) بإحضارها بعد إعدادها، وحثها على عدم فتح أعينها سوى بالقدر الذي يمكنها من رؤية ما بحولها، ثم تبدأ في عملية الرقص وهي في حركة مستمرة داخل الدائرة معتمدة في ذلك على ركبتيها، في حين يظل باقي أفراد المجموعة في أماكنهم ويتدافعون بأكتافهم يمينا ويسارا فيما يعرف بالتداويح، ذلك حسب تحرك الراقصة نحوهم، التي تقوم بتحريك الأصابع وتقليب الكفين، أما النكار فتفرض عليه الراقصة التحرك وسط الدائرة لكن بهدوء لكي يظل مقابلا للراقصة ولآلته الموسيقية»[56].

فما هذا النموذج سوى دليل على مكانة المرأة في الكثير من الرقصات الشعبية المغربية، حيث شكلت بؤرة بكل ما ترمز إليه من معاني الخصب والعطاء، وما تدل عليه من الارتباط بالأرض والحياة، وتمثيلها للمجتمع العميق في جانبه العاطفي وفي بعده التعبيري. فكان الرقص فرصة لإثبات الذات جسدا وروحا ومشاعر وأحاسيس. وكان التماهي مع الإيقاعات المختلفة طقسا روحيا شفافا يعكس الصفاء والتوهج، ويسمح للجسد بالانطلاق في عوالم المطلق واللامحدود مما لا يستقيم إلا في «أسايس» أو «الكارة» أو «الساحة». فتغدو الرقصة لحظة للانفلات من اليومي والعادي والروتيني، وفرصة



للجسد للتعبير عن ذاته تحت أعين الرقابة وفي تحرر عنه في الآن ذاته. لما كان ولوج ساحة الرقص ممارسة ديموقراطية يتساوى أمامها الرجال والنساء في جل الرقصات. وتهتبلها الذات المؤنثة فرصة للتعبير والخروج من الهامش الذي تتردى فيه لأزمنة طويلة. فتتسلل إلى الأضواء، إلى وسط الدائرة، إلى عمق التعبير الفني؛ لتخلق الحدث، وتسحب البساط من تحت أرجل الرجال الذين يمتلكون الكلام والإيقاع غالبا؛ ففي أحيدوس مثلا «وحدهم من يتولى استعمال آلة النقر ألون أو طارت، دون النساء اللائي يكتفين بالرقص والترديد الصوتي»[57]، ليصبحوا تابعين للراقصة يقتفون بكلماتهم وإيقاعهم آثار أقدامها وحركات يديها وإشارات أصابعها وتموجات جسدها. وبذلك يلج الرقص الشعبي فضاء التعبير العميق عن الذات الأنثوية، والطقس الاجتماعي الحافل بالإشارات والعلامات الأنثروبولوجية والإثنية.

وهنا فقط وفي أوج الرقصة وفي عزة حماسها، تصير المرأة الأيقونة التي تتوجه إليها أبصار المتفرجين وإيقاعات الراقصين وكلمات المغنين، فتخطب ودها كل الآلات من الدف والكنبري إلى الكدرة والقراقب. الكل يستهدف إرضاء جسد المرأة والحوار مع حركاتها والاستجابة لتطلعاتها في اختراق الفضاء والتسامي عن الوجود المادي الضيق. وفي هذا التوجه نحو المرأة تصير حركاتها وألبستها وزينتها وحليها ناضحة بالدلالات حافلة بالمعاني والإشارات. فتهتبلها الراقصة فرصة لتبليغ رسائل بنات جنسها، وهموم ومعاناة قريناتها، وتبئير شخصيتها للخروج من الهامش الذي ترزح فيه سائر وقتها.

فيصير الملحف في رقصة الكدرة «تميمة لتحصين الجسم. تساهم رمزيا في التعبير عن المشاعر المتفقة والحب المصادر اجتماعيا ودينيا وثقافيا»[58]، وتصير الألوان الزاهية التي تتوشح بها المرأة في أحواش وأحيدوس عنوانا للانطلاقة والخصب والاستبشار بمستقبل أفضل، يعوض عن هذا الحاضر المثقل بالهموم والمعاناة. وتغدو الحلي الفضية المختلفة التي تتزين بها المرأة الراقصة عنوانا للنفاسة تحكي أساطير الماضي وحقائق الحاضر والآمال المؤودة في المستقبل. فلا زالت المرأة في هذه الرقصات «حارسة للفن والتراث حتى لا يضيع بين قدمي متغيرات العصر فلا زالت تنسج الزرابي وتنسج المشغولات الخزفية وتزين العمارة كما تعيش حالة الدماج وتوحد مع هذا التراث من خلال جسدها الذي حولته إلى فضاء تزينه

بالأوشام وبنقوش الحناء، وتكسوه الأزياء التقليدية وتتجلى بالحلي الفضية فتصبح هي نفسها أيقونة فنية»[59]. ممتدة في ذاتها، وفي الزرابي التي ترقص عليها والتي حاكتها بأيديها، وفي الأطعمة وأكؤس الشاي التي أعدتها بنفسها.

ويبرز «الوشم» على أجساد الراقصات الأمازيغيات ووجوههن، علامات تدل على التضحية والمعاناة وتحمل الألم لحماية الثقافة وتجسيد التراث وإظهار الزينة، حتى لا نكاد نفرق في هذه الجماعة الثقافية بين الوشم والمرأة، باعتبار الوشم علامة على الانتماء إلى الثقافة بطقوسها المختلفة، «فإن شأن الوشم كشأن بنية القبيلة، التي كانت حتى مجيء المستعمر الغربي شكلا من أشكال التنظيم الاجتماعي القروي بالمغرب، بحيث نلاحظ أن الوشم بمثابة بنية تتقاطعه قيم اجتماعية وثقافية وسيكولوجية وجمالية»[60] والاحتفاء بالألم لتمييز جسد المرأة وتزيينه، «إن الوشم بالنسبة للجسم، هو العلامة الموسيقية، القاطعة المطعمة للجسم، والتي تتطلب الإنصات للشهوة في فرادتها وصمتها، وعدم قابليتها للنطق»[61]، حسب التحليل الأنثروبولوجي.

كما يتطلع الجسد إلى أن يدون بواسطة الحناء أجمل الحكايات وأغزر الرموز على جسد منهك بتعب اليومي ومشقة الهامشي، تردي الجسد خطابا دافقا بالمعاني والدلالات، مثقلا بتضاريس الهموم ومتاعب الحياة، تتقاطع خلاله أحداث التاريخ الجريح وتنوءات الجغرافيا المكلومة. فلا يجد إلا الرقص للانطلاق والتخطي والتجاوز، ولا يجد إلا ذاته ليدون عليها رموزه وانتصاراته وانكساراته. وحين يكون الجسد للمرأة تختلط الشهوة بالقسوة، والألم بالأمل، فيتمايل على إيقاعات الموسيقى والغناء، كما يتمايل على وقع التهميش والاستبعاد والإيلام.

4) قيمة التعاون المنتج:

بالإضافة إلى البعد الجماعي والتعاوني الذي يكرسه الرقص الجماعي، حيث يتحد الإيقاع والغناء والرقص لإنتاج فرجة تمتح من اليومي والهامشي وتصدح بآلام الجماعة المهمشة وآمالها في مستقبل أفضل، وبالإضافة إلى مكان الفرجة الذي يرمز إلى اللم والضم والتجميع ويتوحد فيه بطريقة ديمقراطية الراقصون والمغنون والجمهور؛ وتوحيد اللباس وبساطته ليتسع للجميع التزيي به؛ فإن الرقص الشعبي المغربي تنبني الفرجة فيه على تفاعل حركات الراقصين وأصواتهم وإيقاعات الآليات المختلفة وأهازيجها المدوية، كل ذلك بصيغة جماعية منتظمة ومتناسقة.

وحتى إذا سُمعت «الزغاريد» و«الآهات» الفردية وعبارات الثناء والإعجاب أو حتى الرفض والاستهجان هنا وهناك، فهي تنطق بلسان الجماعة ولا يرغب أحد في نسبتها لنفسه، فأي احتفال «هو بالأساس لقاء، ولأن اللقاء هو خروج الذات من عزلتها، لتشكل الجماعة والمجتمع، وإن وجود الجماعة يفرض وجود حوار للتواصل والتفاهم، وإن لغة الحوار الاحتفالي هي لغة أكبر من لغة اللفظ إنها لغة الجسد ككل»[62]. حيث تنمحي صيغة الفرد في خضم الجماعة، وتذوب فردانيته وسط العشيرة أو القبيلة أو الوطن، للتعبير عنها والنطق بلسانها ونقل ثقافتها وتبديد مخاوفها.

ومن مظاهر هذه الوحدة والتمثيل اللذين نتحدث عنهما أن الرقصات تحيل من خلال حركاتها وإيقاعاتها وامتداداتها الشعبية على المجموعة البشرية التي تمثلها والجماعة الثقافية التي تنتمي إليها، وتغدو «من المعالم والمؤشرات التي يمكن أن يقوم عليها تصنيف ثقافة أو مجموعة بشرية وتمكن من التعرف على انتمائها الجغرافي واللغوي والثقافي»[63]، وذلك لطابعها الوحدوي، وخروج أفرادها المستمر من ذواتهم ليمثلوا الجماعة التي ينتمون إليها كما أسلفنا. وفي المغرب؛ مجال هذه الدراسة «بمجرد مشاهدة أحيدوس، يتبادر إلى الذهن فضاء إمازيغن أو «شلوح الأطلس»، حسب الشائع من التسميات، ويربط أحواش تلقائيا بأهل سوس (إشلحين أو سواسة)، ولو أن انتماءه الجغرافي أوسع من ذلك. وتحيل رقصة الركادة مباشرة على مغاربة المنطقة الشرقية (لوجادا، ساكنة وجدة). كما تُربط الهيت بأهالي بني حسن، ورقصة الحصادة بمنطقة تادلا وخريبكة، ورقصة الكدرة بالمجال الصحراوي. علما بأن التسميات الشائعة غالبا تعميمية، وليست

دائمـا في تطابـق تـام مـع التفريعـات السوسـيولغوية والسوسـيوثقافية بالمغـرب. والحاصـل مـن كل هذا أن الرقصة في حـد ذاتها واجهة ظاهريـة للثقافة المحلية التي تنتـمي إليها والـتي أنتجتها وتمارسـها»[64].

ومـن جهة أخـرى فإن مـن أهم مـا تتميزبـه فرجات الرقص الشـعبي المغربي هـو أنها لا تنعقد بدون مناسـبة «فليـس هناك مـن حفلة أو عيـد دون رقصـة أحواش، وكمـا أنـه لا معنى لأحـواش ولا قيمـة له بدون مناسـبة تهـم الجماعة على مسـتوى المدشـر أو القبيلـة»[65]، بل إن أحيـدوس بالإضافـة إلى أنـه يحضر في حفـلات الزواج والختـان والعقيقة والمواسـم والمناسـبات الدينية، فقد ثبـت عندنـا أنـه إلى عهـد قريـب كان أحيـدوس يرافق الجنائـز، وخصوصـا حـين يكون المتـوفى شـابا في مقتبل العمـر، لكن يكتفـون بإنشـاد القصائد بـدون إيقاع.

ومـن أهـم المناسـبات الـتي تتطلـع إليهـا أفئـدة سـائر ممـارسي الرقـص الجماعـي الشـعبي وجمهـوره «الأعيـاد الدينيـة والوطنيـة والمواسـم الفصليـة والحفـلات الاجتماعيـة كالأعـراس والختـان والـولادة وغـيرذلـك مـن المناسـبات التقليديـة الـتي تـبرز فيهـا ظاهـرة التكافـل والتـآزر الاجتماعـي المميـز للمجتمـع القـروي عامـة»[66] فـلا معـنى للاحتفـال بـدون مناسـبة، وتتعـزز قيـم الاحتفـال في وظيفيتـه، وتنعكـس مردوديـة التعـاون مـن خلالـه علـى الجماعـة.

ففضـلا علـى المناسـبات المختلفـة، فقـد شـكلت الرقصـات الشـعبية امتـدادا للأعمـال الفلاحيـة والأشـغال الجماعيـة الـتي تقـوم بهـا الجماعـة لتحقيـق أمنهـا الاقتصـادي والغـذائي. وذلـك لانغـراس الرقصـات في واقعهـا بـكل إكراهاتـه ورهاناتـه. فـلا تنفصـل الرقصـات عـن نظـام «التويـزة» المعـروف في المجتمـع البـدوي المغـربي، بمـا «هـو شـكل تعـاوني يـؤدي إلى تكتـل القـوى الإنتاجيـة لتقديـم مسـاعدة تطوعيـة تسـتمد أساسـها مـن الثقـة المتبادلـة، ومـن مشـاعر التضامـن الجماعـي، إذ تتضافـر جهـود مجموعـة مـن الأفـراد مـن عشـيرة واحـدة «إيخـس» للقيـام بمـا لا تسـتطيعه الأسـرة أو الشـخص مفـردا، ولإنجـاز مجموعـة مـن الأعمـال الجماعيـة لفائـدة الأرامـل واليتـامى»[67]. هـذه المؤسسـة الـتي تعمـد علـى روح الثقـة والعمـل الجماعـي التضامـني... والـتي تتناقلهـا الأجيـال منـذ قـرون، مـن أجـل ضمـان اسـتمرارية الجماعـة وتلبيـة حاجاتهـا الأساسـية في منـاخ صعـب وطبيعـة معاديـة في الكثـيرمـن الأحيـان[68]. وعنـد اعبيـدات الرمـا كان الاحتفـال ينعقـد تتويجـا لموسـم فـلاحي منتـج.

فتبـدأ طقـوس الفرجـة بالإنشـاد المرافـق للأشـغال في الحقـول لـدى الرجـال، وبالإنشـاد المرافـق لأشـغال إعـداد الطعـام لـدى النسـاء، ليتـوج اليـوم بحفـل غنـائي راقـص تحتضنـه «السـاحة» الـتي تشـهد الحفـل ليـلا بعـد أن شـهدة «درس» المحصـول نهـارا.

إنهـا قيـم التعـاون والوحـدة والتكافـل في أرقى مظاهرهـا، نـرى فيهـا الفنـون الشـعبية ليسـت رقصـا ولهـوا وإزجـاء للزمـان وغنـاء معـزولا عـن القيـم الأخلاقيـة المتمكنـة مـن فكـر الجماعـة وكيانهـا؛ بـل هـي تتويـج ليـوم عمـل شـاق ولمسـار حافـل بالعطـاء والتضحيـة مـن أجـل الجماعـة وتأمـين حاجاتهـا. فالرقـص الجماعـي الشـعبي في المغـرب ممارسـة منتجـة ونمـط حيـاة معطـاء، تسـيرجنبـا إلى جنـب مـع سـيرورة الإنتـاج في الحقـول والمـزارع. ممـا ينـم عـن وعـي حضـاري وثقـافي اسـتطاعت مـن خلالـه الجماعـة أن تكـرس أنماطـا فنيـة شـعبية تنتـج باسـتمرار قيمـا لتأمـين الجماعـة وحمايتهـا، لا تنفصـل خلالـه المتعـة عـن الفائـدة ولا الجمـال عـن الجـلال ولا الأخـذ عـن العطـاء. هـي قيـم تحيـا جنبـا إلى جنـب في مجتمـع بـدوي اسـتطاع بنـاء منظومـة للفـن والقيـم للتعبـير والتأثـير والتوجيـه والخـروج مـن الهامـش المعتـم إلى دوائـر الضـوء الـتي تضمـن اسـتمرارية الجماعـة في الوجـود الفيزيقـي والاسـتمرار الثقـافي وصناعـة القيـم.

خلاصة وانفتاح

وفي نهايـة هذا المقال نـدرك بما لا يدع مجال للشـك أن الفنون الشـعبية عموما والرقـص الجماعي خصوصا بنيـات فنيـة دافقـة بالجمال ناضحـة بالقيـم، مكنتنا القـراءة الثقافيـة مـن كشـف تواشـجاتها مـع الذات

والجماعـة والـتراث، ورفـع الحجـب عن قيـم الرفض والمقاومـة التي تسـتضمرها.

وهو ما حملنـا فرضياته إلى فنـون «الرقص الجماعي المغـربي»، الذي ألفينـاه منتوجا ثقافيا أصيـلا ومتجددا، وخطابـا جماليا متكامـلا، يغـري بالتحليل، بمـا يضمره من بنيـات ثقافية ثرة، كشـفنا عنها من خـلال مكونات قيميـة محددة. ركزنـا منها علـى: قيم المقاومـة والدفاع عـن الجماعـة، وقيـم إنصـاف المـرأة وتقديرهـا، وقيم التعـاون والتكافـل. وهـي قيـم لا تعـدو أن تكـون بؤرة تـدور في فلكهـا العديد من القيـم الأخرى، الـتي تتناقلها الجماعـة جيـلا بعـد جيـل، ولا تـزال إلى اليـوم مرفـأ الجمال والجـلال في هذه الربـوع. وهي اليـوم، على بوابة القـرن الواحـد والعشـرين، تكتسي أبعادا جديـدة مع التكنولوجيـات الحديثة ووسـائل التواصـل الاجتماعي، وهـو موضوع نـروم مقاربته في مقالات أخرى مسـتقبلا.

الهوامش

1. جرامـشي: مـن الهيمنـة إلى الهيمنـة الأخـرى، د. أمينـة رشـيد، ضـن: غرامـشي وقضايـا المجتمـع المدنـي، مجموعـة مـن المؤلفـين، دار كنعـان، ط1، 1991، ص: 195.
2. سـعيد شـبار،الإيديولوجيا في الفكـر العربـي المعـاصر ومركـب الأزمـات والحلـول، مجلـة إسـلامية المعرفـة، السـنة 7، العـدد 25، ص: 20.
3. جـون سـتوري، النظريـة الثقافيـة والثقافـة الشـعبية، ترجمـة: صالـح خليـل أبـو أصبـع وفـاروق منصـور، هيئـة أبـو ظبي للسـياحة والثقافـة، ط1، 2014 ص: 218.
4. الحركـة النسـوية، مجموعـة مـن المؤلفـين، ترجمـة: جمـال الجزيـري، المشروع القومـي للترجمـة، العـدد 449، ط1، 2005، القاهـرة، ص: 218.
5. جـاك دريـدا، الكتابـة والاختـلاف، ترجمـة: كاظـم جهـاد، دار توبقـال، ط:2، 2000، ص: 62-63.
6. ريتشـارد ولـين، مقـولات النقـد الثقـافي، ترجمـة: محمـد عنانـي، المركـز القومـي للترجمـة، القاهـرة، ط1، 2016، ص: 241.
7. نفسه، ص: 242.
8. تيـم إدواردز، النظريـة الثقافيـة: وجهـات نظـر كلاسـيكية ومعـاصرة، ترجمـة: محمود أحمـد عبداللـه، المركـز القومـي للترجمـة، القاهـرة، ط1، 2012، ص: 136.
9. نفسه، ص: 134.
10. نفسه، ص: 150
11. سـايمون ديرونـغ، الدراسـات الثقافيـة مقدمـة نقديـة، ترجمـة: محمـود يوسـف عمـران، سلسـلة عالـم المعرفـة، المجلـس الوطنـي للثقافـة والفنـون والآداب، الكويـت، 425، يونيـو 2015، ص: 53.
12. نفسه، ص: 54-53.
13. نفسه، ص: 56.
14. جاناثـان كولـر، الأدب والدراسـات الثقافيـة، ترجمـة: مصطفـى بيومـي وعبـد السـلام، مجلـة الملتقـى، العـدد 12، 1 دجنبر 2004، ص: 91.
15. نفسه، الصفحة نفسها.
16. عبـد اللـه حبيـب التميمـي، وسـحر كاظـم حمـزة الشـجيري، سـيرورة النقـد الثقـافي عنـد الغـرب، مجلـة جامعـة بابـل، العلـوم الإنسـانية، المجلـد 22، العـدد1، 2014، ص: 31.
17. أرثـر أيـزا برغـر، النقـد الثقـافي: تمهيـد مبدئـي للمفاهيـم الرئيسـية، ترجمـة: وفـاء ابراهيـم ورمضـان بسـطويسي، المجلـس الأعـلى للثقافـة، القاهـرة، 2003، ص: 30.
18. نفسه، الصفحة نفسها.
19. نفسه، ص: 31.
20. فنسـنت ليتـش، النقـد الأدبـي الأمريكـي مـن الثلاثينيـات إلى الثمانينيـات، ترجمـة: محمـد يحيـى، المجلـس الأعـلى للثقافـة القاهـرة، 2000 ص: 104


1

الفخار الشعبي في اليمن

أ.محمد سبأ – كاتب من اليمن

لكل بلد من البلدان فنونه وحرفة التقليدية، التي تعكس طابع الحياة الثقافية في هذا الشعب، قديما وحديثا، ولا تقل منتجات الحرف التقليدية أهمية، عن الآثار المادية التي تحتويها المتاحف، وتعتبر صناعة الفخار من الصناعات التي غالبا ما تحافظ على أشكالها القديمة، وتعكس للباحثين القديم في منتجاتها الجديدة، «ويمثل الفخار لدى الأثريين قراءة للمجتمع المنتج له من حيث الصناعة والمستوى الاقتصادي وشكل الحياة في كل المناحي، فالفخار يستخدم في أواني الطعام والشراب والتخزين والكثير من أشكال الزينة، بالإضافة الى كونه علما كيميائيا، من حيث الخصائص للخامة والوصول بالتصميم والشكل إلى الهدف النفعي والجمالي، وهو ما يعكس عبقرية المكان والانسان[1] وغالبا ما تستفيد الفنون والحرف التقليدية، من الخامات المتوفرة في البيئة المحيطة بها، فالفخار يصنع من الطين المتوفر في البيئة في غالبية الحضارات، مهما اختلفت أماكنها،

وفي اليمن توفرت أنواع من الطين الصالح لإنتاج أجود أنواع الفخار، وقد أكتشف الإنسان اليمني صناعة الفخار منذ أقدم العصور، حيث يقول الأثريون في اليمن أن بقايا الفخار التي عثر عليها في المواقع الأثرية في اليمن،تعود الى العصر الحجري الحديث، وتدل البقايا المنتشرة بكثرة، على الاستخدام الواسع للفخار في اليمن قديما، وحديثا ما زالت صناعة الفخار قائمة في الكثير من المحافظات اليمنية، وربما يرجع استمرار حرفة الفخار في اليمن، إلى الاستخدام الواسع للأواني الفخارية إلى الوقت الحاضر، حيث يفضل الكثير من اليمنيون تناول الأكلات الشعبية في الأواني الفخارية، وهذه ميزة جيدة ساعدت في الحفاظ على استمرار صناعة الفخار في اليمن، بالإضافة إلى قلة تكاليف المنتج وأسعاره المناسبة للحالة المادية لغالبية الجماعة الشعبية، مما يتيح مزيدا من الطلب عليها، هذا وتتنوع المنتجات الفخارية في اليمن بتنوع الطينات التي تنتج منها، وبتنوع المناخ والخامات في البيئة المحلية، وبالرغم من ذلك تتعرض غالبية المنتجات الفخارية المحلية في اليمن للإندثار، بسبب استيراد بدائل لها من الخارج، ونظرا لما تواجهه هذه الحرفة من ابتعاد غالبية العاملين فيها عن ممارستها، واتجاه البعض نحو شراء الأدوات المصنوعة من مواد أخرى كالألمنيوم والبلاستيك والمعادن، بدلا من منتجات الفخار، تطور خطير يدق ناقوس الخطر ويهدد هذه الحرفة بالانقراض كما انقرضت بعض الحرف الأخرى، التي لم يعد لمنتجاتها طلب في الأسواق المحلية، كمنتجات النحاس والرخام والزجاج التي كانت تصنع في اليمن في زمن قريب، ومن هنا كان لابد لنا من البحث والدراسة لهذه الحرفة والتوثيق لهذه الصناعة والبحث في تاريخها وحاضرها، وأشهر مناطق انتاجها، وفي استخدامات العامة لمنتجاتها، وهو ما سوف يقدمه هذا البحث بشكل مختصر.

- مشكلة البحث:

تكمن مشكلة البحث في الإجابة على التساؤلات التالية :

- ما أهم مراكز صناعة الفخار في اليمن قديما وحديثا؟
- هل استفاد الحرفي اليمني من الخامات المتوفرة في البيئة المحلية المحيطة به؟
- ما هي أهم المنتجات الفخارية في اليمن؟

- فروض البحث:

- تتوفر الطينات الخاصة بصناعة الفخار في بعض أقاليم اليمن.
- هناك علاقة بين الخامات البيئية المتوفرة وبين حرفة صناعة الفخار الشعبي.
- تختلف المنتجات الفخارية في اليمن من مكان الى أخر.
- تختلف الطرق والاستخدامات للفخار من منطقة الى أخرى.

- أهداف البحث

يهدف البحث إلى الكشف عن، أهم مراكز صناعة الفخار في اليمن، ومعرفة الطرق والأدوات والخامات التي تستخدم في صناعته والتطرق إلى أهم أماكن توفر هذه الخامات ومعرفة تاريخ هذه الصناعة وما أهم منتجاتها.

- أهمية البحث:

تكمن أهمية هذا البحث في كونه سيقدم معلومات هامة حول حرفة صناعة الفخار الشعبي في اليمن والكشف عن تاريخ هذه الحرفة وعن أماكن ممارستها، كما أن أهمية هذا البحث تكمن في كونه يفيد في تقديم معلومات للباحثين في دراسة الثقافة الشعبية اليمنية من خلال هذه الحرفة، كما يفيد البحث المهتمين في معرفة تفاصيل هذه الصناعة المهمة في اليمن ومجتمعاتنا العربية.



قطعة من الفخار من مقبرة (الحصمة) محافظة أبين



كسر لوعاء من الفخار عثر عليه في محافظة مأرب عليه رسومات لغزلان وكتب عليها نقش بالخط المسند اليمني

- حدود البحث:

حدود زمنيه عصرنا هذا في اليمن، كما سيطرق البحث إلى تاريخها قديما، وحدود جغرافية في أشهر أماكن تواجد هذه الحرف، وحدود موضوعية في الصناعة التقليدية التي تعتمد على الطريقة اليدوية التقليدية المتوارثة منذ القدم، وحدود تقنية في المنتجات التي تستخدم الخامات المحلية والأدوات التقليدية المتوفرة في اليمن لصناعتها .

- مصطلحات البحث:

ينبغي علينا في هذا البحث أن نتطرق الى أهم المصطلحات الواردة في هذا البحث والتي تتعلق بموضوعنا في البحث وأهم هذه المصطلحات كالتالي:

1) الحرفة:

الحرفة بشكل عام لها عدة معاني وهي احتراف الشيء واتقانه «وفي حديث عمر إبن الخطاب رضي الله عنه قال إني لأرى الرجل يعجبني فأقول: هل له حرفة ؟ فإذا قيل لا سقط من عيني أما في المعجم الكبير «الحرفة: الإسم من الإحتراف وهو الإكتساب والحرفة: الاسم من قولك رجل محارف: منقوص الحظ لا ينمو له مال وقد ذكرها الزبيدي في تاج العروس بقوله: الحرفة بالكسر: الطعمة أو الصناعة التي يترزق منها وهي جهة الكسب وفي المحكم الإحتراف الإكتساب أين كان وحرفة الرجل صنعته، وفي الصحاح المحترف الصانع، وأحرف الرجل فهو محرف والاحراف اذا جاء الرجل بالمال الكثير وفلان حريفي اي معاملي» [2].

2) الحرف التقليدية:

يقصد بالحرف التقليدية كل الحرف والمهن التي يتوارثها الناس ويتناقلونها عبر العصور فينقلها الآباء الى الأبناء وكلمة تقليدية بمعنى تقليد الصانع الحديث للصانع القديم بمعنى التقليد في العمل وليس التقليد لغير الثقافة الأصلية «والحرفة كل ما اشتغل به الإنسان وضرب به وكل عمل يمهر



مجموعة من الدواني الفخارية التي عثر عليها في مدينة مأرب موقع يلد البعثة الإيطالية

فيه الإنسان ويصبح حرفة له وعماد الصانع على يديه يستعملها في صنع الأشياء والمهنة والحرفة عند العرب الحذق بالخدمة والعمل وامتهنته استعملته للمهنة وابتذلته ويعتمد الحرفي على ذكائه في تحويل الاشياء والمواد الخام الى صناعات أفيد منها لتستهلك في الأسواق المحلية والخارجية»[3] وفي الغالب ترتبط كلمة حرفة بالمنتجات التي تصنع باليد وبأعضاء الجسد الإنساني التي يقوم من خلالها الصانع بتحويل مواد أولية الى منتجات مادية ملموسة ذات فائده[4] ومنذ وجد الإنسان على الأرض وهو يستخدم قواه العضلية ليطوع الخامات لصناعة أشيائة وأغراضه التي يحتاج اليها في حياته اليومية.

3) الفخار:

الفخار هو «كل ما يصنع من الطين ويشكل وهو رطب ثم يقسوى بتجفيفه وحرقه وهو من أقدم الفنون والصناعات التي عرفت في التاريخ الحضاري للشعوب وكانت الصناعات الفخارية في بادئ الامر تصنع من مواد خشنة ورديئة الحرق ثم تطورت عبر العصور حتى وصلت إلى درجة عالية من الدقة والاتقان»[5] والفخار هو تحويل الطينات المختلفة بواسطة التجفيف والحرق الى منتجات ذات أشكال واستخدامات متنوعه تفيد في الحياة اليومية وهناك أنواع مختلفة من الطينات التي يصنع منها الفخار وتختلف هذه الطينات من بيئة الى اخرى كما تختلف الطرق والأدوات التي تستخدم في صناعته من بلد الى أخر كما تتنوع المنتجات والاستخدامات لهذه المنتجات حسب الاستخدام فهناك فخاريات لطهي وحفظ الطعام كالأواني وهناك فخاريات تستخدم للزينة كالمباخر والمزهريات وقد يزجج الفخار فيتحول الى خزف كما ان هناك صناعات اخرى للفخار مثل صناعة البلاط والسيراميك وبعض مواد البناء الاخرى.

4) الحرفي:

وهو الانسان الذي يقوم بتحويل الخامة، الى منتج جديد يحقق فوائد نفعية في الحياة اليومية، ويعتبر الحرفي فنانا مبدعا يمتلك الحكمة والخبرة والموهبة قال تعالى ﴿يُؤْتِي الْحِكْمَةَ مَنْ يَشَاءُ وَمَنْ



5

تمثال امراة من الفخار تحمل في يديها قربانا وجد في محافظة الجوف قدرت بالدلف الدول ق.م



6

أواني فخارية من معثورات هجر بني حميد

يُؤْتَ الْحِكْمَةَ فَقَدْ أُوتِيَ خَيْرًا كَثِيرًا﴾ ولذلك يعتبر الحرفي ذو قيمة رفيعة وله مكانة كبيرة في المجتمع، فهو يتميز بقدرات لا يقدر عليها غيره من الناس ولذلك يحتاج الناس الى خبراته ومنتجاته في حياتهم اليومية وتعكس مهارة الحرفيين ثقافة وحكمة الشعوب «وقد نادى إفلاطون في كتابه الجمهورية بأن الفنانين يجب أن يكونوا من الموهوبين الذين يستطيعون أن يشكلوا كل شيء في المدينة تشكيلا جماليا وكل إنسان يعتبر من زاوية ما فنانا إذا كان قادرا على صياغة أفكاره ومادته التعبيرية في قالب يستطيع الجمهور أن يحب ما فيها ويتقبله»[6] وفي معجم الحرف والفنون عرف الحرفي بأنه من يكسب رزقه بالعمل في حرفة ما بصفة مستمرة ومنتظمة والمحترف من له حرفة وصنعة.

5) الخامات:

وهي كل ما يتوفر في البيئة المحيطة بالحرفي من خامات طبيعية مرتبطة بالمكان وبالجغرافيا التي يعيش فيها الفنان الحرفي أو الصانع فيستفيد منها في صناعة حاجاته في الحياة اليومية ومن أمثلتها القطن لصناعة المنسوجات والطين لصناعة الفخار وسعف النخيل لصناعة الخوص والرمل لصناعة الزجاج وهكذا ينطبق التعريف على كل الخامات التي تتوفر في البيئة المحيطة بالحرفي ويصنع منه أدواته وحاجاته اليومية[7].

6) المنتج الحرفي:

وهو المنتج الذي يصنعه الحرفي في أي مجال كان «ونقصد به المنتج الذي يصنعه الحرفي يدويا وليس عن طريق المصانع أو المكنات المتطورة التي تنتج نسخا متشابها، حيث يتميز المنتج الحرفي أن القطع المصنوعة تكون مختلفة عن بعضها، فكل قطعة تختلف عن الأخرى نسبيا حيث أن اليد تختلف عن مكنات المصانع، كما تلعب خبرة الحرفي دورا أساسيا في صناعتها»[8] وهذا ما يجعل لها قيمة فنية وتقنية تعكس ثقافة الشعوب المنتجة لها.

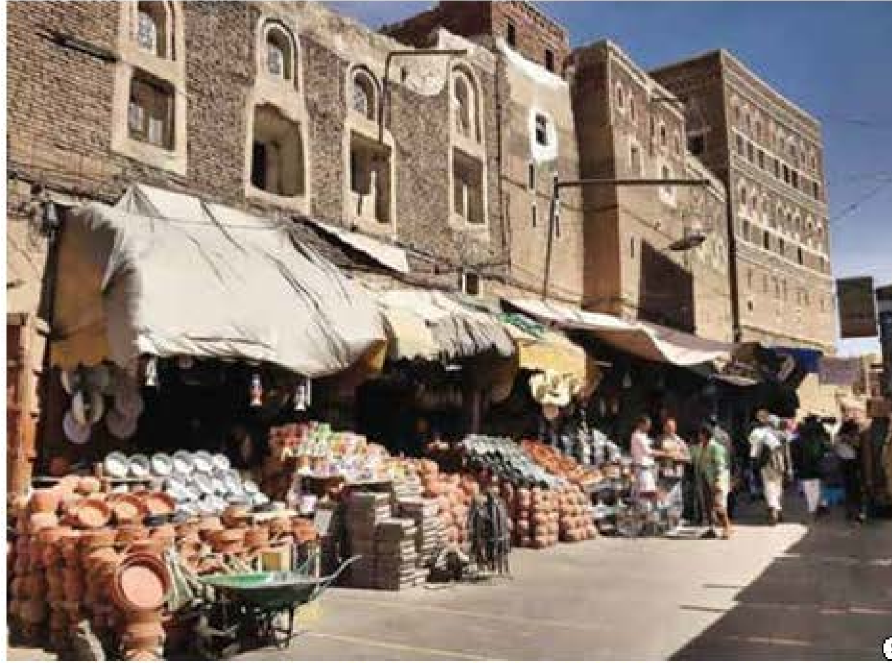

7
مبخرة من الفخار عثر عليها في محافظة الحديدة


8
إناء من الفخار متحف عدن

صناعة الفخار في اليمن القديم

اشتهرت اليمن بصناعة الفخار المحلي الذي ينتج من الأطيان المتوفرة في البيئة اليمنية وقد ساعد تواجد الطينات بكميات كبيرة ومتنوعه الى ظهور هذه الصناعة حيث يوجد في اليمن أنواع جيدة من التربة الرسوبية والبركانية والمتحولة التي تكونت بين الوديان والجبال والسهول وعلى مجاري الأنهار الصغيرة بفعل البراكين وعوامل التعرية، التي كونت سطح القشرة الارضية في عصور سحيقة وقد عرف اليمنيون القدماء تقنية فخر الطين واحراقه في الأفران وتحويله إلى منتجات فخارية تتحمل الظروف المختلفة، حيث وجدت في مدينة الحديدة وموقع الشومه العديد من القطع الفخارية التي تعود الى عصور قديمة، حيث قدر الخبراء عمر المكان إلى أكثر من ستة ألف سنة، كما كشفت البعثة الإيطالية التي نقبت في المرتفعات الوسطى لليمن في أواخر القرن الماضي،الى أن النتائج الأولية أظهرت أن وجود الفخار في هذه المناطق، يعود الى ما يقارب 2500ق.م وقد وجدت في مأرب عاصمة اليمن القديمة، عددا من القطع الفخارية في بقايا المدينة وحول محرم بلقيس ومعابد سبأ القديم، وهذه القطع تعود إلى العصر الحديدي الأول، وقد كتب على بعض هذه القطع الفخارية، كتابات بخط المسند اليمني القديم، كما في صورة رقم (3) وقدر تاريخها الى حوالي 1200ق ومازالت مناطق عديدة من اليمن بحاجة الى الدراسة والتنقيب أكثر وخاصة في مناطق عديدة من اليمن مثل حضرموت وسقطرى وتعز وإب وفي مناطق، زبيد وبيت الفقيه وحيس في الحديدة والتي يعتقد أنها أقدم مناطق اليمن في إنتاج الفخار والتي مازالت تنتج أجود أنواع الفخار إلى وقتنا الحاضر.

ومن القطع الفخارية التي تعود الى الفترة السبئية والتي عثر عليها إثناء التنقيب في معبد الملكة بلقيس في مأرب مجموعة من الأواني الفخارية وتمثال لإمرأة من الفخار وأيضا بقايا



سوق الفخار في صنعاء ويسمى باللهجة اليمنية سوق المدر

لقطعة فخارية منقوش عليها بخط المسند اليمني القديم وقد وجد الفخار في الكثير من المواقع الاثرية في اليمن ولا يكاد يخلوا موقع أثري في اليمن منه وفي العام 1996م قامت البعثة الكندية التابعة لمتحف أونتاريو الملكي بأعمال تنقيبات في سهل تهامة بقيادة العالم الاثري (إدوارد كيل) حيث وجدت البعثة عددا كبيرمن الفخاريات القديمة وكشفت عن بقايا المصنع يحتوي على الكثير من الآنية الفخارية، التي تعود الى عهد الدولة الزيادية في اليمن ويقول الدكتور الباحث الأثري الدكتور عبدالله ظافر أن الفخار في اليمن كان مستخدما بكثرة، حيث تنتشر قطع كثيرة منه على سطح التربة في أغلب المواقع الأثرية، حتى أن الباحثين يستدلون بها على الأماكن الأثرية المدفونة «وقد عثر في مواقع صحراوية من اليمن على فخار سميك خشن وممزوج بالرمل متعدد الألوان ويغلب عليه اللون الأحمر أو البني أو الأخضر والأسود ومزخرف بالخطوط المتموجة والتنقيط ووجد هذا النوع في كل من مأرب وبيحان وحضرموت كما وجد نوع من الفخار رقيق جدا يتراوح سمكه مابين 1 – 4 ملي ملون بالأحمر والأسود ومزخرف بأشكال عديدة، مثل الأزهار وأوراق الأشجار ويبدو أن هذه الجرار كانت أكثر استعمالا، في تخزين الطعام وحاجيات المنازل، كالحبوب والدقيق والزيت والدبس والتمر وفي صناعة النبيذ وفي حفظ مياه الشرب وفي حفظ العطور وفي حفظ الأشياء الثمينة «كالذهب والفضة حيث وجدت في بعض مقابر حضرموت وصنعاء على عدد من الأواني الفخارية التي تحتوي على مجوهرات ثمينة كانت توضع بجانب المتوفي»[9] «كما عثر في مدينة الفاو في السعودية، على كسر من الفخار كتب عليها إسم الملك اليمني (شمر يهرعش)»[10] وتحتفظ المتاحف اليمنية بقطع وأشكال متعددة من الفخاريات التي عثر عليها في أماكن مختلفة من اليمن «ويمكن أن نستدل من خلال هذه القطع أن أشهر أماكن إنتاج الفخار في اليمن قديما هي كل من قريضة في حضرموت وشبوه وهجر بني حميد ومدينة الأهجر وخولان الطيال وسهول شمال عقم وسهول ذمار وفي مدينة الدريب وفي وادي



10
بعض انواع الفخاريات في سوق حيس محافظة الحديده



11
صورة قديمة لبائع فخاريات في محافظة تعز تعود الصورة الى ستينات القرن الماضي

يناعم والنجد الأيض وفي وادي الجوبة ومنطقة الريحاني وهجر التمرة وفي منطقة صبر لحج التي كشف فيها على أكبر مجموعه كما أوضحت دراسة (فان بيك وتمبسن)[11] وقد لاحظ علماء الأثار استخدام طينات محلية في صناعة الفخار في اليمن القديم حيث صنعت هذه الفخاريات من التربة المتوفرة في البيئة اليمنية ومنها التربة الحمراء والصفراء والبنيه الغامقة المائلة الى السواد والفاتحة والرمادية بتدرجاتها ولون التربة الفخارية المعروفه وتوضح الصور رقم (1-2-3-4-5-6) بعض القطع الأثرية القديمة التي عثر عليها في مناطق متفرقة من اليمن.

فخار اليمن في الوقت الحاضر

وفي وقتنا الحاضر في اليمن، مازالت غالبية المواقع التي اشتهرت قديما، تمارس صناعة الفخار بنفس الطرق القديمة، مع تطوير بسيط في الأدوات، وأشهر أنواع الفخار في اليمن حاليا، فخار منطقة حيس وزبيد والجراحي في الحديدة، وفخار منطقة قحزه وجبلة في إب وفخار منطقة صبر والحجرية وشرعب في تعز، وفخار تريم ودوعن في شبام حضرموت، وفخار جزيرة سقطرى ومازالت هذه المناطق تنتج الفخار وتوزعه الى أغلب الأسواق في اليمن.

وتشتهر اليمن بالأكلات الشعبية، التي تستخدم أواني الفخار في طهيها، مثل اللحوم بأنواعها حيث تصنع لها أفران من الفخار، وخاصة الحنيذ والمظبي والمندي، الذي اشتهر به حضرموت كما يستخدم التنور الفخاري، لصناعة الخبز اليمني الشهير ويكثر استخدامه في القرى ويشعل بالحطب المتوفر في الجبال، كما تطبخ وتقرب الكثير من الوجبات اليمنية بالأواني الفخارية مثل العصيدة بأنواعها والسلته والفحسه والزوم والفول والفاصوليا والفته والارز والسمك، كما تستخدم أواني الفخار في حفظ مياه الشرب والألبان ومشتقاتها وقد ساعد استخدام الأواني الفخارية في اليمن، في الحفاظ على استمرارية الصنع والانتاج، لتغطية حاجة السوق المحلية، ونظرا لأن غالبية هذه الأكلات تحتاج إلى أواني



صانع فخار في محافظة الحديدة وتوضح الصورة الدولاب الارضي الذي يستخدم لصناعة الفخار في اليمن

ذات صلابة عالية، حيث تتوفر في أواني الفخار اليمني قدرة كبيرة على تحمل الكسر والحرارة، مما ساعد على استخدامها بكثرة، كما أدى توفر المنتجات الزراعية كالحبوب، ومنتجات الثروة الحيوانية كالزبدة والالبان والأجبان، الحاجة إلى حفظ منجاتها في أواني فخارية، إضافة الى ذلك فقد لعب المناخ البارد في الشتاء والمطر في الصيف إلى تفضيل المأكولات الساخنة التي يتم طهيها في الأواني الفخارية وكذلك في مناطق الساحل اليمني يفضل الكثيرون شواية السمك في أفران من الفخار البلدي.

أشهر أماكن انتاج الفخار في اليمن في الوقت الحاضر:

تشتهر عدد من الأماكن في اليمن، بإنتاج أنواع متعددة من الفخار والذي غالبا مايحمل تسميات هذه الاماكن، وسوف نعرض في هذا المبحث أشهر أماكن إنتاج الفخار في اليمن والتي توفرت فيها الخامات والأطيان المناسبة للفخار، بالإضافة الى توفر الأيدي العاملة، والحرفيون والصناع المهرة، واستخدم لصناعة الفخار في اليمن الدولاب الأرضي الذي يحفر له تحت الأرض وأيضا الطاولة الخشبية العلوية، التي تدور بالرجل على شكل طاولة تدار عجلتها بالقدم ويشبه الدواليب الموجودة في الحضارة المصرية وكذلك تصنع أنواع من الفخارية بالطريقة اليدوية وأشهر مناطق صناعة الفخار في اليمن كالتالي:

فخار الحديدة وتهامه

يعتبر فخار محافظة الحديدة من أكثر أنواع الفخار شهرة في اليمن، حيث تنتشر في مدينة الحديدة وسهل تهامة، الكثير من الطينات الجيدة لصناعة الفخار وأشهر هذه المناطق،هي منطقة حيس التي تتوزع فيها كثير من معامل الفخار، التي تصدر الى بقية المحافظات اليمنية ويشتهر الفخار الحيسي بجودته ومقاومتة للكسر والحرارة، وقد اشتهرت حيس بصناعة الفخار منذ القدم «ووجدت فيها الكثير من القطع، التي تعود الى العصور الاسلامية حيث وجدت في كل من مدينة حيس وزبيد والزبدية واللحية بقايا أدوات ومصانع



التنور الفخاري الذي يوقد بالحطب ويستخدم بكثرة في إب وتعز وسط اليمن



التنور الفخار الذي يستخدم لإعداد الطعام والخبز ويتم عمل الخبز بعد الإنتهاء من طهو الطعام حيث يكون ساخنا

فخارية كانت تمر بها مواد الخام الطين اللزج والأكاسيد المعدنية وأفران الحرق والكثير من الأدوات والأواني والأباريق والفناجين والأزيار والمباخر وبلابل حفظ الماء وقطع من القنين وخزنه حفظ الزيوت وكانت تطلى بمادة عازلة لتمنع تسرب السوائل وكانت تباع أغلب منتجاتها في محافظة عدن وقد إبتكر الخزافون اليمنيون في العصر الإسلامي طرقا جديدة في إضافة الألوان والزخارف على الفخار وأضافوا اليه بعض التشكيلات الجمالية »[12] والى جانب حيس «اشتهرت مدينة زبيد بصناعة الفخار وكان سلاطين الدولة الرسولية في اليمن يستخدمون فخار زبيد لجودته ولنقائه »[13] ومازالت الكثير من المدن والقرى في محافظة الحديدة تصنع أجود أنواع الفخار الى وقتنا الحاضر وحاليا بالإضافة إلى منطقة حيس ،هناك صناعات فخارية في كل من الجراحي وبيت الفقيه وزبيد ويباع هذا الفخار في الكثير من محافظات اليمن وقد أشار اليها المستشرق (نيبور) الذي زار اليمن في القرن النصف الثالث من القرن الثامن عشر في كتاباته «أن صناعة الأواني الفخارية موجودة بكثرة في قرى ومدن مختلفة من تهامة ومنها مدينة حيس التي تمد جزءا كبيرا من اليمن، وذكر أنه شاهد فيها معامل كثيرة لصناعة الأواني الفخارية وخاصة فناجين القشر والبن التي يستخدمها المواطنون بكثرة وعدا عن مدينة حيس فقد شاهد نيبور صناعة الفخار في قرية المحط الواقعة على طريق بيت الفقيه – زبيد وفي قرية الضحي»[14] ويعود سبب استمرار تهامة بصناعة الفخار منذ القدم وإلى وقتنا الحاضر، إلى جودة التربة المتوفرة في سهول وجبال وهضاب تهامة، بالاضافة إلى شهرة أبناء هذه المناطق بإتقان الصناعات والحرف المختلفة، حيث تشتهر مناطق تهامة بصناعة الأدوات المنزلية المختلفة، من الفخار والحصير والخيوط والأقمشة، وتعتبر تهامة خزانة اليمن من حيث الزراعة والمنتجات المختلفة، المتوفرة في هذه المنطقة الواسعة والخصبة وأيضا لكثرة عدد سكانها، ورجاحة أخلاقهم وطباعهم، فهم يعملون في مختلف الحرف، وأشهر الفخاريات التي تنتجها تهامة (الموفى) الذي يستخدم كتنور ثابت في المطبخ يوقد بالحطب ويستخدم لإعداد الخبز واللحم والاطعمة بمختلف أنواعها، وهناك الزير الكبير



محلات بيع الفخار في محافظة صنعاء

والجمنه، يستخدم كلاهما لحفظ الماء والسوائل، كالزيوت والسمن والعسل، وأيضا هناك أواني فخارية تستخدم لكرس الخبز مع الموز والعسل ويسمى هذا الإناء (المكرس) وتشتهر بصناعته منطقة الفواهة وهناك ايضا الأكواب الصغيرة من الفخار والتي تسمى (الحياسي)[15] وتستخدم في اليمن لشرب القهوة وأيضا المباخر والمقالي وغيرها من المنتجات الفخارية المتنوعة الاستخدام.

فخار صنعاء

تشتهر محافظة صنعاء بإنتاج أنواع جيدة من الفخار الذي تنتجه بعض المناطق ،مثل فخار منطقة حراز ومنطقة جيشان، وقد ورد ذكر فخار هذه الأماكن في الكثير من المصادر القديمة «حيث اشتهرت منطقة حرازة بصناعة نوع من الأطباق والفخاريات التي كانت تسمى الاطباق الحرازية»[16]

ومازالت هذه الصناعة مشهورة في الوقت الحاضر في منطقة حراز في صنعاء ويسمى بالفخار الحرازي، وفي العصر الاسلامي استخدم الفخار في صنعاء، في عدة مجالات فلم يقتصر استخدامه على الأواني فقط، بل تطور إلى استخدامه في البناء «فقد وجد في مسجد المدرسة في مدينة صنعاء قطع من الفخار على أشكال أقراص كبيرة من الخزف الأزرق والأخضر يزين قاعدة المنارة»[17] وهذا يدل على تطور صناعة الفخار ودخوله كعنصر جمالي في البناء أيضا، وذلك بعد حرقة وتلوينة، ومن المناطق التي تنتج الفخار في صنعاء في وقتنا الحاضر بالإضافة إلى حراز قرية المدار في خولان الطيال، والتي تنتج أنواعا جيدة من الفخار ويعتبر سوق المدر في صنعاء، أشهر سوق في اليمن لشراء وبيع منتجات الفخار، ويقوم الباعة في هذا السوق بشراء أنواع عديدة من الفخار، وتوزيعها على المحافظات اليمنية.



معاسل النحل التي تصنع من الفخار في محافظة حضرموت ويتم فتح أغطيتها بعد انتهاء النحل من العسل

فخار حضرموت

برعت مدن حضرموت في اليمن، بصناعة أنواع كثيرة من الفخار المتميز والذي يعود بجذوره الى عصور قديمة وتعتبر حضرموت من أكثر المناطق في اليمن، استخداما للطين والتربة في مختلف مناحي الحياة اليومية، فمازالت منازل حضرموت المصنوعة من الطين، شامخة بأدوارها المتعددة والتي بنيت من الطين الممزوج بالتبن، وتقاوم الظروف منذ مئات السنين، وقد سخرت في حضرموت التربة في اغلب المنتجات، فصنعت أنواع متعددة من الأواني والأفران وقد وجدت في اقليم حضرموت أقدم الآثار اليمنية التي تعود الى العصر الحجري والى عصور ماقبل التاريخ «وقد برع الصناع في حضرموت في صنع الأواني الفخارية المتعددة الاشكال والاستخدامات»[18] وهناك الكثير من القطع الفخارية التي تحتفظ بها متاحف حضرموت، ومازال التنور المصنوع من الفخار يستخدم في طهي أشهر الأطعمة والأكلات اليمنية الحضرمية، وخاصة اللحوم كالمندي والمظبي والحنيذ، والتي تعد بأفران فخارية تدفن في الغالب تحت الأرض وهذه الطريقة استخدمت في اليمن منذ عصور قديمة وتشتهر بها مدينة حضرموت بالذات ويوجد في الوقت الحاضر، الكثير من مراكز صناعة الفخار في حضرموت والذي يصدر إلى الكثير من الأسواق في اليمن، ووصلت شهرته الى خارج اليمن حيث يصدر إلى البلدان التي تتوزع فيها مطاعم حضرموت الشهيرة.

والى حد ما تختلف طريقة صناعة الفخار في حضرموت، عن بقية المناطق في اليمن حيث تستخرج طينة الفخار من نوع خاص من الأحجار التي تستخرج من المناجم من الجبال المجاورة لحضرموت، وهي نوع من الصخور الرسوبية سريعة التحلل والذوبان في الماء، وتذوب هذه الصخور بعد إخراجها من الماء، فتعرض للشمس



توضح طريقة لف الطينه على القالب بواسطة قطعة من القماش لصنع التنور الفخاري



لمجموعة من التناوير التي تصنع لاعداد الوجبات الحضرمية

فتكسب بفعل الشمس نوعا من الهشاشة تجعلها تذوب عند إرجاعها للماء مرة أخرى، فتتحول الى طين مصفر ناعم لزج، سهل التشكيل وأشهر الأدوات التي تصنع من الفخار في حضرموت، هي (الموفى والأزيار والجحال) وهي جرار مختلفة الأحجام تستخدم لحفظ الماء والتمور والعسل، كما تصنع أواني من الفخار لتكون فيها النحل العسل ،ويعتبر العسل الدوعني المنتج من أطباق الفخار، من أجود أنواع العسل في العالم، كما تصنع في حضرموت (المحاميص) وهي المقلاة الخزفية التي تستخدم لتحميص البن وأيضا تصنع (الميازيب) التي تستخدم في أسطح المنازل لتصريف مياه الأمطار، وتسمى (مراعيض) وتصنع أباريق إعداد القهوة والفناجين، التي تقرب بها من الفخار أيضا، كما تصنع المعاشر الكبيرة من الفخار، وهي عبارة عن أطباق كبيرة تشبه السفرة، تستخدم لتقديم الأطباق الصغيرة داخلها، كما تصنع المباخر والمداخن وكؤوس الماء، وغالبا ما تزين هذه الأواني والمباخر بالزخارف والرسوم، وتصنع أوعية أخرى لسقي الأغنام والحيوانات، وأيضا تصنع في حضرموت، أوعية من الفخار لزراعة النباتات على سطوح وحدائق المنازل، ويصنع من الفخار المصب وألعاب للأطفال والخيش، وغيرها وتعتبر حضرموت أكثر المحافظات اليمنية استخداما للأواني الفخارية، في الطبخ وغيره من الاستخدامات وأشهر منتج فخاري في حضرموت هو التنور (صورة 17، 18) أو الموفى الذي يستخدم في طهو الأطعمة الحضرمية المختلفة وتعتبر مدينة دوعن وتريم من أشهر مناطق إنتاج الفخار في حضرموت.

فخار محافظة تعز

تشتهر محافظة تعز وسط اليمن، بإنتاج أنواع ممتازة من الفخاريات التي تنتشر في الكثير من الأسواق اليمنية، في الوقت الحاضر ويبدو من خلال المراجع التاريخية أن مدينة تعز اشتهرت بصناعة الفخار منذ فترات موغلة في القدم، فقد وجدت في بعض المناطق الأثرية من المحافظة الكثير من القطع الفخارية «وقد وصف الهمداني[19] آنية «الهيعي» التي تصنع في الشوافية - نسبة الى



19



20

الحرض التي تستخدم للسلتة والفحسة وتصنع في تعز

مخلاف الشوافي في تعز»[20] «وقديما اشتهرت مدينة الدمينة بين تعز وزبيد بصناعة الفخار الجيد، ووجدت مصانع الأدوات الفخارية التي كانت تمرر بها، وكان لنوعية التربة الجيدة أهمية كبيرة في جودة الفخار في تلك المناطق، وكذلك لعب توفر الأكاسيد المعدنية في الجبال الواقعة قرب تلك الوديان دورا مهما ساعد في التفوق في هذا المجال»[21] وفي وقتنا الحاضر يصنع الفخار في كل من بلاد الشنيني والحجرية وشرعب وقرى جبل صبر وتصدر تعز الكثير من منتجاتها الفخارية، الى أكثر أسواق اليمن وتشتهر أواني الفخار المصنوعة في تعز بقوة تحملها للحرارة وأشهر الأواني الفخارية التي تصنع في محافظة تعز هي تناوير (الموفى) التي تستخدم لطبخ جميع الأكلات والخبز بواسطة إشعالها بالحطب وأيضا أواني المدار والتي تستخدم لتقديم وطهو الطعام، ومن هذه الأواني البرم والمسخن وفخاريات حفظ المياه والزبدة والجبن ومقالي تحميص البن، وكؤوس الشاي والقهوة، والحرض التي تقدم فيها المأكولات الساخنة كالسلتة والفحسة الصنعانية، التي تتعرض لدرجة حرارة عالية جدا وغالبا ما تدعم هذه الأواني بسلك من الحديد، يلف حولها لمنع تشققها كما في صورة رقم (19، 20) كما تصنع المجامر والمباخر والكؤوس الصغيرة.

فخار محافظة عدن

تعتبر محافظة عدن، من أهم المدن اليمنية وتجمع أسواق الفخار من كل اليمن، وتصدر من خلالها المنتجات اليمنية إلى خارج اليمن ،حيث يعتبر ميناء عدن ملتقى للتجار القادمون من أفريقيا وأسيا والهند، وتتوقف السفن في عدن لموقع مينائها في منتصف ملتقى هذه القارات، وأيضا القربه من مضيق باب المندب «وقد أشار إبن المجاور إلى أن الفخار كان يصنع في منطقة «اللخبة» وهي على مسافة ربع فرسخ من عدن ،فينقل إليها الآجر والأواني الفخارية الكبيرة من الجزع»[22] وقد وجدت قطع فخارية وزجاجية، في مناطق أثرية من عدن على أواني فخارية قديمة يحتفظ بها متحف عدن وأقدم منطقة لصناعة الفخار في عدن هي ماتسمى (المدارة) وكود المحولي في منطقة جعولة، وقد



معرض لبيع الفخار في محافظة إب

عـثر فيهـا، علـى بقايـا لمصانع وأفـران لإحـراق الطين المسـتخدم في صناعة الفخار والزجاج، ويعـود تاريخها إلى عصـور قديمـة ،وكان زجـاج وفخار عدن ذا شـهرة واسـعة في العصـور القديمة والاسـلامية، واشـتهرت في عـدن قبـل الحـرب العالميـة الأولى،عائلـة محمـد صالـح عكبور، الـتي عملـت في صناعة الفخـار وكانت تجلـب الطين مـن وادي لحـج، وكان مقر هذه الأسـرة في شـرق مدينة الشـيخ عثمان ،وشـارك شـيخ المهنة محمد عكبـور بمعرض ألمانيـا الغربيـة للفخار آنذاك وكانـت عـدن حينهـا، تصـدر الفخاريـات اليمنية الى جيبـوتي ودول الخليـج العربي واشـتهرت كذلـك عائلة عوض منـذوق بصناعـة الزجـاج والفخـار، في منطقة سـائلة العقـارب والتي تسـمى حاليا (باكـداد الحولي) وتتمـيز المنطقـة بالتربـة الرمليـة البيضـاء والسـوداء الناعمـة ومازالـت بعـض الأحيـاء في منطقة الشـيخ عثمـان، تصنـع منتجـات فخاريـة منها الجـرار وأواني القتـة والمجامـر والمـوافي والمواقد والقصيـص والمخمد الـذي يسـتخدم لطهـي اللحـوم وتصنـع مـن الفخار أيضا التحـف والمزهريـات، التي تلون وتوضـع كمزاهر للزينـة وكذلـك المباخـر الفخاريـة الـتي تزيـن وتباع كتذكارات سياحية.

فخار محافظة إب

تقـع محافظـة إب في وسـط اليمـن، وتشـتهر بصناعة أنـواع ممتازة مـن الفخار الـذي يتميز بجودته وقـوة تحمله، وقد عرفـت محافظة إب صناعـة الفخار منذ عصـور قديمـة، حيث وجـدت الكثير مـن القطع والأواني الفخارية في (ظفار) عاصمـة الدولة الحميرية وفي مواقـع متعـددة في جبـال بعـدان والعـود وجبلـه والتجـة وبريم وسـماره، وغيرها مـن المواقـع الأثريـة، وحاليا يبـاع الفخار المصنوع في محافظة إب في أسـواق اليمـن بكـثرة، ويعـرف بفخار قحـزه [22] ويسـتخدم في غالبية المطابخ في اليمن ويعود سـبب شـهرته، الى جودة التربـة المتوفرة في هـذه المحافظة، والـتي تعتبر من أجود أنـواع التربـة في اليمـن وتتمـيز المحافظة بأنـواع كثيرة



نوع من الفخاريات التي تشتهر بها محافظة جزيرة سقطرى



صورة لنوع من المباخر الفخارية تصنع في جزيرة سقطرى وتباع كمباخر للسياح

من التربة، والتي ساعدت في ظهور صناعات فخارية منذ القدم، فهناك منطقة قحزة وهو من أجود أنواع الفخار في اليمن، ويتميز فخار هذه المنطقة بتماسكة ونعومة سطحة، ومقاومته للتشقق، كما يتميز بخفة وزنه ،ولونه البني المصفر المائل للحمرة، وهو لون الفخار المعروف عالميا بجودته ،وتنتج في قحزة التنورات الفخارية التي تستخدم في الطبخ وصناعة الخبز، وتستخدم بكثرة في القرى وتوقد بالحطب وكانت موجودة في كل منزل قبل توفر الغاز في اليمن وحاليا انحسر استخدامها على القرى والمنازل القديمة بعد أن حل الغاز مكان الحطب، في أغلب المنازل وأيضا تصنع في قحزة أواني لحفظ الماء والألبان والزبدة والعسل، وأواني للعصيدة والسلتة وتسمى المقلي والمدار والمصعد والمصيعده والمسخن لتسخين زبدة السمن والدوح والجمان والقلل لنقل الماء، كما تصنع في محافظة إب المباخر والمزهريات الملونة، وتباع كتذكارات سياحية بكثرة في مفرق قحزه، بالقرب من جبل مشورة السياحي في المحافظة.

الفخار في جزيرة سقطرى

تعتبر جزيرة سقطرى من اكبر الجزر اليمنية، وتقع في المحيط الهندي بالقرب من محافظة عدن والمهرة وحضرموت والقرن الافريقي، وهي الآن محافظة يمنية ،وتوجد في الجزيرة أنواع جيدة من الطينات، التي تستخدم لصناعة الفخار، حيث يتميز الطين في الجزيرة بصلابه عجيبة حيث يصبح بعد الجفاف كالأسمنت، ويسمى هذا الطين باللغة السقطرية (طعهر) ويستخدم هذا الطين أيضا في البناء وترميم المنازل، وتصنع في سقطرى العديد من الأواني الفخارية، التي تستخدم لحفظ المياه العذبة، ولصناعة الخبز وطهو الطعام والسمك، وكذلك تصنع المجامر والمباخر وأواني حفظ الطعام وأكواب الشرب والتذكارات السياحية التي تلون بألوان شجرة دم الأخوين وتصنع من الفخار أيضا، وغيرها من المنتجات التي يستفيد منها أبناء المحافظة في حياتهم اليومية.



نماذج من الأسلحة النارية التقليدية

المتاحف الأهلية في موريتانيا

متاحف أدرار ذاكرة التراث الشعبي!

أ. أحمد محمد أمنير- كاتب من المغرب

تلعب المتاحف دورا أساسيا في الحفاظ على التراث، فهي مكان مخصص لجمعه وحفظه وعرضه، سواء كانت متاحف عامة أو خاصة، إذا ما التزمت بالمعايير الدولية المتعارف عليها في حفظ وصيانة الممتلكات الثقافية التي توصي بها اليونسكو ومؤسسة كيتي، تلك المعايير التي تضمن حفظ التراث والآثار والحصول على المعلومات الكافية عن كل قطعة تراثية أو أثرية على حدة بصفة دقيقة ومفصلة[1]، وستتعرف في هذه السطور على تاريخ تأسيس المتاحف وتعريفها وأهم وظائفها؟ ثم كيف نشأت المتاحف الأهلية في آدرار موريتانيا؟ وماهي أبرزها؟ وكيف يمكن أن نجمل أهم التحديات التي تواجهها؟ وما السبيل إلى تجاوزها؟

نبذة عن تاريخ تأسيس المتاحف

تعتبر فكرة تأسيس المتاحف فكرة قديمة قدم البشرية، فالإنسان بطبعه ميال إلى جمع وحفظ كل ما يراه جميلا وهاما بالنسبة له، وتبدأ عملية الجمع تلك منذ مراحل الطفولة الأولى فترى الطفل يجمع بعض الأدوات والأغراض ويحفظها في مكان معين ويرتبها بالطريقة التي يراها مثالية، وعند ما يعبث الغير بتلك الممتلكات نرى كيف يغضب الطفل وتثار حفيظته، وقد لا يضاهي أهمية تلك الأغراض سوى ما يجمعه الكهول ويحبونه حد التقديس على اعتباره جزءا من الماضي الهام.

لكل فرد هوايته في الجمع منذ نعومة أظافره وحتى مراحل العمر المتقدمة، وتختلف الاهتمامات وتتنوع بتعدد الأفراد والمجتمعات والثقافات، وتبقى من أكثر الأغراض والأدوات التي تستهوي الهواة على اختلاف مشاربهم وتنوعها: (النقود، الطوابع، الصور، الساعات...) وفي العادة تتشكل لدى هواة الجمع مجموعات نتيجة ذلك الجهد التراكمي مع مرور الزمن، وتعتبر عنصر غنى وتفاخر وتمايز بين الناس، فنجد بعض المؤرخين يتحدثون عن أناس جمعوا كنوزا جعلتهم مضربا للمثل ككنوز قارون وكاترين ميديتش ونظام حيدر آباد «وقلما نجد في صفحات التاريخ أن إنشاء المتاحف كان بدافع المصلحة العامة وخدمة الجمهور، بل كثيرا ما كان متحفا خاصا يشتمل على مجموعة فردية من المتروكات أو التحف الفنية. وربما كان هذا المتحف عند إنشائه في الماضي، منزلا خاصا متواضعا أو فخما، ثم فتح للجمهور بحكم تاريخه ومحتوياته. وكان المتحف قبل أن يصبح عاما ملكا خاصا لصاحبه سواء كان منزلا أو فيلا أو قصرا أو مسجدا. وربما كان خاصا ببعض الشخصيات أو هيئة أو مؤسسة أو منظمة»[2].

ومع مرور الوقت تطورت فكرة الجمع وأصبح أصحاب تلك المجموعات يهتمون بإحصائها ومقارنتها وترتيبها ودراستها. وساروا ينتقون المجموعات النادرة وظهرت عدة أسماء وعائلات مهتمة بهذا المجال، وتشكل مدرسة ماتتينيا (1431 - 1056م) الإيطالية التي امتلكت مجموعات خاصة ومتميزة شكلت النواة الأولى للمتاحف، وهو ماجعل البعض يعتبر إيطاليا البلد الأول الذي ظهرت فيه المتاحف في القرن 15م[3].

إلا أن المتاحف لم تبرز بصفة فعلية إلا في القرن 18م، حيث بدأت تنجز المؤلفات حول علم المتاحف ويعد أول من ألف في هذا الميدان هو: كاسب .ف. نايكل (CASPAR.F. NEICKEL) حيث ألف سنة 1727 كتاب موزيوغرافيا (MUSEOGRAPHIA) باللغة اللاتينية، «وكانت أفكار الثورة الفرنسية والمنهج العقلاني في ألمانيا واهتمام الدول الاسكندنافية بمتاحف التقاليد الشعبية، ورغبة بريطانيا والولايات المتحدة الأمريكية في الاستفادة من المتاحف في قضايا التربية واعتماد الاتحاد السوفيتي على المتاحف في نشر الثقافة وتعميم المعرفة في أوساط الجماهير. كل ذلك أسهم فعليا في تقدم علم المتاحف وظهوره كعلم له مختصوه وطلابه، وبحوثه ومؤلفاته وتاريخه ونظرياته، ومجلسه الدولي ولجانه»[4].

إذا كان علم المتاحف قد شهد تطورا كبيرا نتيجة للاهتمام المتزايد به، فإن المتاحف هي الأخرى قد عرفت في العقود الأخيرة ما يمكن أن نطلق عليه «الثورة المتحفية الحديثة»[5]، وذلك بسبب تنوع وكثرة المتاحف واتباعها أساليب مبتكرة وحديثة في العرض، حيث أضحت التكنولوجيا من أهم أدواتها وتستخدمها لحفظ البقايا الأثرية وإرضاء الجمهور والمجتمع المعاصر.

تعريف المتحف

يصعب تقديم تعريف جامع للمتحف بسبب تضارب الخلفيات والزوايا التي ينظر منها كل باحث وكذلك بسبب تعدد وتنوع المتاحف: متاحف الفنون الجميلة، متاحف العلوم الطبيعية، متاحف الأركيولوجيا والتاريخ. ومع ذلك يبقى من أهم تعاريف المتحف ما قدمه المجلس الدولي للمتاحف (ICOM)[6] من خلال قانون الإيكوم المعتمد في

الاجتماع السادس عشر للمنظمة في هولندا، والذي عدل في الاجتماع الثامن عشر في النرويج سنة 1995م، ومن ثم في الاجتماع العشرين في اسبانيا سنة 2001، والذي يعرف المتحف بأنه[7] «مؤسسة دائمة ليس لها هدف ربحي تخدم المجتمع وتطوره، مفتوحة للجمهور وتحتوي على التراث المادي وغير المادي للبشرية وبيئتها فتحفظه وتدرسه وتبثه. لغرض الدراسة والتعليم والتمتع»[8].

وقد قسم جورج هنري ريفريه المتاحف إلى أربع مجموعات رئيسية هي[9]:

1. متاحف الفنون:
   - متاحف الفنون التطبيقية.
   - متاحف المشاهد المدرسية.
   - متاحف الموسيقى والرقص.
   - المتاحف الأدبية.
   - متاحف التصوير والسينما.
   - متاحف العمارة.
2. متاحف علوم الانسان:
   - متاحف التاريخ والآثار وعصور ما قبل التاريخ.
   - متاحف الاثنولوجيا والأثنوغرافيا والفلكلور.
   - المتاحف التعليمية.
   - المتاحف الطبية.
3. متاحف العلوم الطبيعية.
4. متاحف العلوم والتقنيات.

وظائف المتحف

للمتحف عدة وظائف تهدف في مجملها إلى حفظ وعرض وتثمين وتقديم الموروث الثقافي إلى الجمهور باعتباره أحسن معبر عن الذاكرة الجمعوية، وتلك الوظائف هي:

1) وظيفة الحفظ (La fonction de conservation):

يعتبر المتحف المكان المخصص لحفظ التراث بمختلف انواعه، ففيه يتم حفظ المجموعات الأثرية ومختلف أنواع القطع والأدوات التراثية ذات القيمة الهامة من أجل صيانتها أمام عمليات النهب والسرقة والتخريب والإهمال التي قد تطالها ومن مخاطر العوامل الطبيعية من جهة أخرى.

يجب أن يكون المتحف مجهزا بطريقة خاصة وتتوفر فيه الظروف الملائمة حتى يحفظ مقتنياته من الضياع والتلف، وتتعرض الممتلكات الثقافية لثلاثة مخاطر رئيسية هي:

2) السرقة (Le vol):

تستهدف السرقة أنواعا محددة من الممتلكات الثقافية والتي تكون لها قيمة مادية معتبرة كالتحف الفنية (les oeuvres d'art) واللوحات (les orfèvreries) والمجوهرات (les bijoux).

3) التخريب (Le vandalisme):

هو عملية تستهدف بعض الممتلكات الثقافية وحتى المواقع الاثرية من أجل تشويهها أو تخريبها أو تدميرها بفعل عوامل سياسية واجتماعية وأمنية.

4) الإهمال (La négligence):

قد تتعرض بعض الممتلكات الثقافية للإهمال وهو ما يجعلها أمام الكثير من المخاطر الطبيعية والبشرية!

5) وظيفة العرض (La fonction d'exposition):

تعرض التحف الفنية والأدوات التراثية في المتحف من أجل تقديمها إلى زوار المتحف بهدف التعريف بها ونقلها إلى الجمهور، فوظيفة العرض هي[10]: «تقديم التحف الفنية للجمهور والوثائق والأدوات التي تتعلق بموضوع محدد»[11].

6) الوظيفة العلمية (La fonction scientifique):

من وظائف المتحف الإشراف على الدراسات العلمية سواء كانت دراسة الوثائق أو الدراسات الأركيولوجية والتاريخية. ويمكن أن تجرى تلك الدراسات في داخل المتحف من طرف المتخصصين العاملين في المتحف نفسه على بعض الأدوات التراثية من أجل الحصول على بعض النتائج العلمية، كما يمكن أن تجرى في الميدان بإشراف من المتحف ويكون ذلك بهدف الحصول على أدوات ومقتنيات تاريخية تثري المتحف، ويمكن في بعض الحالات أن يجتمع النوعان كما يحدث في الحفريات الأثرية حيث تجرى بحوث ميدانية يتحصل من خلالها على القطع والأدوات الأثرية فتجلب إلى المتحف من أجل تعميق الدراسة ثم ينتهي بها المطاف في رفوف المتحف.

7) الوظيفة الترفيهية (La fonction d'animation):

يجب على المتحف أن يكون فعالا ونشطا في المحيط الثقافي للمدينة ومنطقة وجوده وذلك من خلال القيام بمختلف الأنشطة الثقافية في جميع المناسبات والمواسم المحلية والوطنية بل حتى الدولية ومن أهم تلك الأنشطة نذكر: العروض المؤقتة، الجولات المصحوبة بمرشدين، الحفلات الثقافية، الندوات، الورشات الثقافية والعلمية...

نشأة المتاحف الخاصة في آدرار

شهدت ولاية آدرار موريتانيا ظاهرة المتاحف الخاصة منذ انطلاق السياحة الصحراوية والثقافية في الولاية، وتجسدت تلك الظاهرة من خلال مبادرات فردية انطلقت في تسعينيات القرن المنصرم، تهدف إلى جمع وحفظ الممتلكات الثقافية والقطع التاريخية[12]، وبفضل الكثير من الجهد والمثابرة نجح أصحاب تلك المبادرات في حفظ جوانب هامة من التراث المحلي، لتشكل تلك المقتنيات النواة الأولى للمتاحف المحلية الخاصة في ولاية آدرار، والتي سنتناولها بشيء من التفصيل.

عرفت الولاية ظاهرة المتاحف الخاصة مع نمو السياحة بها- (الفترة ما بين 1996 - 2007)- حيث أصبحت جزءا من المشهد السياحي وقد حاول المكتب الوطني للمتاحف تنظيم مسألة عرضها للقطع الأثرية التي لا يحق لها قانونيا حيازتها، وتم البحث عن صيغة قانونية تسمح بعرض القطع الأثرية في تلك المتاحف بصفة الإعارة وتبقى ملكيتها للدولة الموريتانية.

وتتجلى أهمية المتاحف الخاصة في كونها تعد أهم وسيلة من أجل:

- جمع الآثار والأدوات التقليدية
- حفظ المنقولات الأثرية في آدرار
- عرض مختلف تلك القطع والأدوات الثمينة.

وتحتوي المتاحف الخاصة في الولاية على آلاف القطع الأثرية المختلفة (فؤوس حجرية، الرحى، أدوات تقليدية، مخطوطات) لكن جلها لا يلتزم بالمعايير الدولية لحفظ وجلب المقتنيات الثقافية وبشكل خاص الأثرية منها، مما حد كثيرا من القيمة الأثرية والعلمية لهذه التحف وجعلها أمام إشكالية القيمة الأثرية المحدودة[13]!

نماذج من المتاحف الخاصة في آدرار

1) متحف أتويزكت:

يوجد في آدرار العديد من المتاحف الخاصة تحتوي آلاف القطع الأثرية[14]. ويعد متحف أتويزكت والذي بدأت فكرة تأسيسه منذ سنة 1996م مع الخليل ولد النهاه والقطب ولد أتتهاه من أهمها، وهو متحف أركيولوجي/اثنوغرافي، يحتوي على آلاف القطع الأثرية (حوالي 0007 قطعة أثرية) موزعة على النحو التالي[15]:

- 4400 قطعة حجرية من العصر القديم (النيوليتي).



بعض أدوات العصور الحجرية



عملات قديمة

- 500 قطعة من الأدوات المنزلية والحلي والألعاب
- 200 كتاب مخطوط.
- 400 مخطوط / عقود، رسائل، فتاوى، مدائح.
- 350 3 قطعة من النقود والعلامات العسكرية من العهد الفرنسي.
- 2 500 من الطوابع البريدية ونقود موريتانية من الإفرنك إلى الأوقية.

نماذج من الممتلكات الثقافية التي يحتوي عليها المتحف، تبين جوانب في الصور (2 - 3 - 4 - 5).

قد جمعها أصحابها بفضل سنوات من العمل والجمع المتواصل، لكن عدم التقيد بالمبادئ الأساسية التي توصي بها اليونسكو ومؤسسة كيتي في «استمارة تحديد هوية القطعة» يجعل جل المتاحف الخاصة في آدرار أمام إشكالية القيمة الأثرية المحدودة، ويحد كثيرا من القيمة الأثرية لتلك القطع وتبقى تساؤلات هامة حول القطعة الأثرية بدون أجوبة، ما هو نوع القطعة الأثرية؟ ما هي المواد والتقنيات المستخدمة فيها؟ ما هي مقاييس وعلامات وسمات تلك القطعة؟ ما هو عنوان وموضوع تلك القطعة وإلى أية حقبة زمنية تعود؟!



طوابع بريدية قديمة

يتميز متحف أتويزكت بوفرة الأدوات الحجرية التي توجد به، فقد جمعت من مختلف المواقع الأثرية في آدرار، مواقع تحتوي على الكثير من المنقولات الأثرية التي صنعت في فترات مختلفة، فالإنسان قد استوطن الصحراء منذ حوالي المليون سنة وتشير الآثار التي وجدت إلى ثقافات متعددة كالآشولية[16] والمستيرية والعطرية[17]. تشير الدراسات الأثرية المنجزة في مختلف المواقع الأثرية إلى استخدام الانسان القديم الحجارة في كثير من صناعاته وتنتشر



5

أدوات تقليدية



6

الفؤوس ذات الوجهين (Bifas)

أداة استخدمها الإنسان في العصر الحجري القديم في حدود 1000000 سنة قبل الآن، وستخدم للقطع، لها رأس مسنن من الجانبين، ويختلف شكلها ولونها من منطقة لأخرى نظرا لطبيعة الحجارة المصنوعة منها.



7

الرحى (أرح)

أداة تستخدم للطحن، من المرجح أنها ترجع لحقبة العصر الحجري الجديد وهي عبارة عن صفيحتين من نوع خاص من الصخور على شكل دائري، في صفيحة العليا عود يسهل عملية دوران الجزء الأعلى على الجزء الأسفل وهو ما ينتج عملية ضغط مكثف من أجل طحن المادة المراد طحنها، وعلى الأرجح قد استخدمت في حدود 4000 سنة ق.م. (مع اكتشاف الزراعة في حضارة تيشيت، حيث أنتج الانسان غلات زراعية مختلفة).



8

الفؤوس ذات الوجهين (Bifas)

أداة استخدمها الإنسان في العصر الحجري القديم في حدود 1000000 سنة قبل الآن، وستخدم للقطع، لها رأس مسنن من الجانبين، ويختلف شكلها ولونها من منطقة لأخرى نظرا لطبيعة الحجارة المصنوعة منها.

المنقولات الأثرية في مواقع متعددة، فآثار الحجري القديم منتشرة في كل مناطق البلد من الأزرق قرب ازويرات حتى هضاب آفلة وإن كانت تتركز أساسا في منطقة «اتراب الحجرة»[18] وفي مناطق خاصة منها كمنطقة الباطن في آدرار[19].

إلا أن معظم تلك المواقع الأثرية لم يحظ بدراسات مختصة ومعمقة من أجل التعرف على مخزونها الأثري الهام «فالدراسة لم تشتمل بعد إلا بعض المواقع وبصفة سطحية منها مواقع في شمال آدرار، وإن كانت الأخيرة حظيت باهتمام أكبر أما الآثار في باقي البلد فلا يوجد عنها في الغالب إلا بعض الإشارات ولم تحظ مناطق كثيرة في الشمال والشرق بأكثر من مرور الكرام»[20].

وقد استخدم الانسان القديم الحجارة من أجل صناعة جل أدواته فصنع منها أدوات الطحن «الرحى» و«الصفية» وأدوات القطع كالفأس الحجري «أكويديم الذيب» وأدوات القنص «كبوشريك». كما استخدم الخزف في فترات لاحقة حوالي 5000ق.م[21] وهو ما سمح له بتخزين الماء والحبوب وطبخ الأطعمة، وبذلك حد من ظروف الطبيعة التي تحيط به.

نماذج من الأدوات الأركيولوجية المختلفة، والتي تمثل جوانب هامة لثقافات حقب ما قبل التاريخ، حيث استخدم الانسان القديم الحجارة في صناعة معظم أدواته في الصور (6 – 7 – 8).

إن هذه الأدوات وغيرها منتشرة في مواقع مختلفة في جميع مناطق الوطن ففي آدرار موقع البيّظ الذي وصفه تيودور مونو بأنه يحتوي على ما يحمل أربع عربات قطار من الآثار[21] والغلاوية، وليست هذه الأدوات إلا نماذج بسيطة علي ما تحتويه الصحراء من كنوز أثرية تحتاج الكثير من البحث والتنقيب.

2) متحف أماطيل:

يقع متحف أماطيل جنوب مدينة أطار على بعد 40 كلم، على طريق الرابط بين أطار والعاصمة انواكشوط، وهو متحف خاص أسسه ابراهيم ولد اخيار على أنقاض معركة أماطيل التي شهدتها المنطقة بين المقاومة الموريتانية وكتيبة فرنسية بقيادة العقيد هنري كورو 1908، وجمع فيه عشرات الأسلحة التقليدية بفضل جهد شخصي، يعكس المتحف جانبا هاما من تاريخ مقاومة الاستعمار الفرنسي في موريتانيا.

حصل المتحف على الترخيص الرسمي بعد حوالي 10 سنوات من العمل الميداني، ويحتوي على أنواع نادرة من الأسلحة التقليدية المعروفة محليا بـ«لخشام» و«الخماسية» اضافة للأسلحة البيضاء كالنصال والخناجر، وعلى أغراض نادرة استخدمت في المعارك التي جرت بين المقاومة الموريتانية والاستعمار الفرنسي، كما توجد به بعض الأدوات والمستلزمات التي فر عنها المستعمر في المعارك المتفرقة التي انهزم فيها، وخصوصا معركة أماطيل[22].

مسؤولية المتاحف الأهلية!

تدخلت الدولة الموريتانية بعد تطور ظاهرة المتاحف الأهلية الخاصة، من أجل تنظيم مجال عملها والبحث عن صيغة قانونية يتم بموجبها عرض الممتلكات الثقافية مع مراعات حفظ وسلامة تلك المقتنيات الهامة، ومراعات التزام أصحاب تلك المبادرات بالقوانين الوطنية والدولية التي صادقت عليها الحكومة الموريتانية والتي تشكل الضمان الأساسي لسلامة وديمومة التراث بمختلف أشكاله، وحددت الجهات الوصية بعض الشروط والالتزامات لاقتناء وعرض تلك القطع بصفة الإعارة وتبقى ملكيتها للدولة، ويمكن التعرف على تلك الضوابط من خلال الوثيقة القانونية لترخيص «متحف اتويزكت» والتي تقول:

بموجب المرسوم رقم 175-2007 الصادر عن مجلس الوزراء بتاريخ 06 سبتمبر 2007،و بصلاحيات الوزير الأول ومجلس الوزراء، والمرسوم رقم 097-2009 صادر بتاريخ 11أغسطس 2009،



الأسلحة البيضاء وبعض مقتنيات الجنود الفرنسيين

الذي يتعلق بتعين أعضاء الحكومة، والمرسوم رقم 58 0-2010 صادر بتاريخ 06 مايو 2010، المحدد لصلاحيات وزارة الثقافة والشباب والرياضة وتنظيم الإدارة العامة لقطاعاتها.

وبموجب الطلب المقدم من طرف المعني بتاريخ 07/مايو/2009، ونتيجة لدراسة الملف من طرف مديرية التراث والثقافة.

صدر المرسوم التالي:

- المادة الأولى: يرخص للسيد الخليل ولد الداه بافتتاح متحف للتراث الثقافي في آدرار يسمى «متحف اتويزكت».
- المادة الثانية: «متحف اتويزكت» مهمته حماية وتثمين وعرض الممتلكات الثقافية التي تشمل تراث هذه المنطقة، وفقا لأخلاقيات المتاحف.
- المادة الثالثة: المجموعات الأركيولوجية التي في المتحف هي ملك للدولة، ويجب أن تخضع لمراقبة منتظمة من طرف المصالح الفنية للوزارة المكلفة بالثقافة، ولا تعرض في هذا المتحف إلا بصفة الإعارة.
- المادة الرابعة: المسؤول عن المتحف يجب أن يقوم بدون تأخير بجرد شامل للأدوات الأركيولوجية التي بحوزته، كما يجب عليه أن يخضع لرقابة منتظمة من طرف المديرية المكلفة بالتراث والثقافة والمكتب الوطني للمتاحف.
- المادة الخامسة: إذن الاستغلال هذا لا يعطي حق التنقيب الأثري[23].

يتضح من خلال المواد القانونية التي تنص عليها وثيقة ترخيص «متحف اتويزكت» حجم المسؤولية الجسيمة الملقاة على كاهل أصحاب المتاحف الأهلية من حماية وعرض وتثمين الممتلكات الثقافية التي بحوزتهم، ممتلكات متعددة وتنقسم في معظمها بين شقين كبيرين أركيولوجي والتنوغرافي تمثل مختلف الثقافات التي شهدتها المنطقة منذ العصور الحجرية وحتى يوم الناس هذا، وتعبر

المتاحف الخاصة بما تحتويه من ممتلكات ثقافية عن مدى غنا وثراء الثقافة المحلية، ولكن السؤال المطروح هل يمكن أن تقوم تلك المتاحف بدورها على أكمل وجه في ظل ضعف الإمكانيات المادية ونقص الخبرات البشرية وشح الدعم والرعاية التي تحظى بها تلك المؤسسات الأهلية الفتية؟!

مشاكل المتاحف الخاصة في آدرار

تواجه المتاحف المحلية في آدرار مجموعة من الصعوبات التي تؤثر بصفة كبيرة في تأدية واجبها والقيام برسالتها على أكمل وجه، كما تجعل المقتنيات الثقافية التي تحتضنها تلك المؤسسات أمام الكثير من المخاطر والتحديات التي تحد من قيمتها وقد تعرضها للتلف مع مرور الوقت، ومن أهمها تلك:

1. أثناء عملية الجمع: تواجه الآثار المنقولة الكثير من الأخطار أثناء عملية الجمع حيث لا يوجد لدى المتاحف الخاصة خبراء في مجال التراث والآثار، لذا لا تخلو عملية الجمع من نواقص جمة في طريقة اقتناء مختلف الأدوات الأثرية بصورة لا تراعي المعايير العلمية المتعارف عليها دوليا.
2. أثناء عملية الحفظ: لا يتم حفظ الممتلكات الثقافية في وضعها المناسب وذلك بسبب نقص الخبرة وتواضع الامكانيات المتاحة، وهو ما يجعلها عرضة للعوامل المناخية وغيرها من الآفات التي تسبب خطرا عليها، تنوه هنا بالجهود المبذولة من طرف أصحاب تلك المتاحف من أجل حفظ الموروث الثقافي رغم ضعف الإمكانيات.
3. أثناء عملية العرض: تعرض الممتلكات الثقافية في المتاحف الخاصة بصورة شبه بدائية فنقص الوسائل أثر بصورة سلبية (ضيق المكان، الإضاءة الباهتة)، كما أن غياب الخبرة في المجال جعلت عملية عرض تلك القطع تتسم بغياب التناسق المطلوب في مثل تلك الفضاءات الثقافية.

إن عدم تقيد المتاحف الخاصة بالشروط العلمية (استمارة تحديد هوية القطعة) يجعل كل القطع الأثرية التي بحوزتها رغم وفرتها (حوالي **7000** آلاف قطعة في متحف أتويزكت ومئات القطع الأثرية في متحف دار السلاح وحوالي **300** قطعة أثرية في متحف أتتيد) محدودة القيمة العلمية والأثرية، وربما الشيء الإيجابي هو حفظ تلك الآثار من النهب مع أن طبيعة الحفظ والعرض لا تتلاءم مع المعايير الدولية[24].

نخلص إلى أن المتاحف الأهلية في آدرار موريتانيا ظهرت منذ تسعينيات القرن الماضي مع بروز السياحية الصحراوية والثقافية في ولاية آدرار، وقد لعبت دورا هاما في حفظ التراث المحلي، وذلك من خلال جمعه بطرق شتى (جمع الآثار المنقولة بصيفة ميدانية، إعارة بعض اللوازم ذات القيمة التاريخية كالمخطوطات والحلي، شراء بعض الأدوات التقليدية من الأهالي)، كما ساهمت في التعريف به من خلال تقديمه للجمهور (المواطنون، السواح)، وقد بدأت تلك المتاحف بفضل جهود فردية لم تكن تحظى بالشرعية القانونية في بداياتها الأولى، وهو ما جعل أصحاب تلك المبادرات يسعون إلى الترخيص الرسمي من طرف الجهات الوصية وبفضل التنسيق بينهم والجهات الرسمية تدخلت الدولة من أجل تنظيم قطاع المتاحف الأهلية ومنحها صفة قانونية حتى تقوم برسالتها بشكل منسجم مع النظم الضابطة للقطاع الثقافي في البلد.

معظم المتاحف الأهلية لم يكن مشكل الترخيص هو العائق الوحيد أمامه من أجل القيام بمهمته النبيلة على أكمل وجه، فقلة الإمكانيات المادية ونقص الخبرات البشرية أثرت بشكل كبير في عمل تلك المؤسسات الثقافية، مؤسسات تحتاج الكثير من الاستثمار المادي والبشري من أجل حفظ

التراث المحلي بصفة مقبولة وتحترم المعايير المتعارف عليها دوليا في مجال المتاحف.

ومهما يكن من أمر فإن أصحاب تلك المبادرات الرائدة يستحقون الإشادة والدعم على الجهود الكبيرة التي بذلوها في سبيل حفظ جزء كبير من التراث والثقافة الشعبية الموريتانية التي كانت تهددها الكثير من المخاطر (الطبيعية والبشرية)، وبفضل سنوات من العمل المتواصل والتضحية بالوقت والمال استطاعوا جمع وحفظ أكبر قدر ممكن من التراث المحلي.

الهوامش

1. التدابير القانونية والعملية لمكافحة الاتجار غير المشروع بالممتلكات الثقافية، «دليل اليونسكو»، ص.24-27.
2. مصطفى غنيمة، عبد الفتاح، المتاحف والمعارض والقصور، منشورات كلية الآداب جامعة المنوفية، 1990م، ص.12.
3. زهدي، بشير، المتاحف، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، ط. الأولى، دمشق. 1988، ص.23.
4. م. س. ص. 11.
5. سعيد، الحجي، «متاحف الآثار هويتها، تطورها و واقعها المعاصر» مجلة جامعة دمشق- المجلد -30 العدد- 43، 2014. ص.01.
6. المجلس الدولي للمتاحف (International Council of Muséums) هو مؤسسة غير حكومية تأسست سنة 1947 ليس لها هدف ربحي تضم 21000 عضو (ما بين مؤسسة و فرد) في 146 دولة.
7. الترجمة جهد شخصي.
8. Extrait des Statuts de l'ICOM, adoptés par le 16e Assemblée générale de l'ICOM (La Haye,Pays-Bas, 5 septembre 1989) et amendés par la 18e Assemblée générale de l'ICOM (Stavanger, Norvège, 7 juillet 1995) puis par le 20e Assemblé générale de l'ICOM (Barcelone, Espagne, 6 juillet 2001).
9. RIVIERE Georges-Henri, 1989, Leçon de Georges Henri Rivière, in La muséologie Selon Georges-Henri Rivière, Textes et témoignages, Dunod, Paris, p.90.
10. الترجمة جهد شخصي.
11. André (G.), Noémie DROUGUET, «La muséologie», histoire, développements et enjeux actuels, ARMAND COLIN, 2é édition, 2006, chapitre 4, «l'exposition : la fonction de présentation», p. 103,104.
12. من أصحاب تلك المبادرات نذكر: الخليل ولد أنتهاه مؤسس متحف أتويزكت وأحمد ولد أخيار مؤسس متحف أماطيل ولمينة منت أمم مؤسسة متحف أنيد وسيد محمد عابدين سيدي في وادان وغيرهم...
13. يتم في الغالب جمع المنقولات الأثرية بفضل جهود شخصية، يقوم بها في العادة أشخاص مهتمون بحفظ الموروث الثقافي وبمبادرات فردية في معظم الأحيان، لكن عملية الجمع تلك قد لا تراعي بضرورة المعايير العلمية المتعارف عليها في جمع وحفظ الممتلكات الثقافية، ويرجع ذلك إلى نقص الخبرات والإمكانيات في هذا المجال.
14. "...مجال الدراسة الأثرية شاسع ومتنوع، فهو يشمل الإنسان بذاته ويتتبع أنشطته، فالهياكل العظمية



قراءة نقدية في كتاب

(حكايات شعبية من البحرين: من الأدب الشعبي البحريني)

أ. محمد الإدريسي – كاتب من المغرب

- 1 -

صدر مع العدد 37 من مجلة «الثقافة الشعبية» (الصادرة بالتعاون مع المنظمة الدولية للفن الشعبي) كتاب جد مهم حول «حكايات شعبية من البحرين: من الأدب الشعبي البحريني»، من إعداد وجمع وتدوين الباحثة «فاطمة محمد الحوطي»، والذي يقدم توليفة منتقاة بعناية لمجموعة مهمة من الحكايات الشعبية المتداولة في المجتمع البحريني قبل ثلاثين سنة في شكل مادة خام قابلة للقراءة والاستئناس من جهة، والتحليل والاستثمار والدراسة الأنثروبولوجية والسوسيولوجية واللسانية من جهة أخرى؛ من منطلق أن الباحثة قد عملت على تسجيل هذه الحكايات الشعبية مباشرة من أفواه أصحابها، سنة 1986، مع توضيحات وحواشي وهوامش تفسيرية لأهم المفاهيم

والمصطلحات المستعملة محليا وإقليميا، لجعلها متاحة لعموم القراء بالعالم العربي.

في الواقع، ظل الأدب الشعبي الخليجي- عامة- غير معروف بشكل كبير لدى «المجتمعات المغاربية» (بخاصة دول المغرب العربي وشمال إفريقيا)؛ بحكم أن البعد الجغرافي أسهم في الرفع من حدة التباعد الثقافي والاجتماعي، إضافة إلى شبه تغييب هذا الإرث الحضاري ضمن نسق البراديغمات العلمية والأكاديمية المشتغلة حول التراث الثقافي والاجتماعي العربي. لذلك، نجد أن المجتمع المغربي -ثقافيا وعلميا- ظل غير منفتح على التراث المادي واللامادي الخليجي -عامة- وغير مواكب بشكل كبير لجديد ما يكتب وينشر حول هذه المجتمعات، بالشكل الذي يمكن أن نتحدث معه عن «خصام» براديغمي بين المشرق والمغرب مرتبط بالتراث الثقافي والاجتماعي دام لعقود طويلة.

مع ذلك، وعلى الرغم من الحركية التي أضحى يعرفها حقل النشر والتأليف في المنطقة العربية -من خلال انتقال المركزيات الثقافية من محور القاهرة-دمشق-لبنان نحو دول الخليج العربي[1]، إلا أن الاهتمام بتبادل التجارب وتقاسم المعارف والدراسات المقترنة بالتراث الشعبي المادي واللامادي لا يزال ضعيفا وفي حاجة إلى وعي أكاديمي حقيقي من طرف الجماعات العلمية المحلية، في أفق تنمية الاهتمام العربي بأهمية التراث في تحقيق التنمية. في الواقع، لا يجب أن ننسى الدور الفعال الذي تلعبه مجلة «الفنون الشعبية» (مصر)، ومجلة «الثقافة الشعبية» (البحرين) ومجلة «الموروث» (الإمارات العربية المتحدة)... في حماية وصون التراث الثقافي المادي واللامادي في العالم العربي وتوجيه اهتمام الجماعات العلمية نحو مدارسته وتحليله، والتي تظل نماذج يحتذى بها بالنسبة لباقي الدول العربية غير المنخرطة في هذا الرهان العلمي والتراثي، وتحتاج إلى مزيد من الدعم والمساندة المحلية، والإقليمية والدولية.

- 2 -

في البداية، ما يمكن أن نلاحظه على المؤلف هو عمد الكاتبة إلى تجميع وتسجيل الحكايات الشعبية الأربع والثلاثين، خلال مرحلة زمانية محددة، من أفواه راويات نساء، وهذه نقطة لها مبرراتها الابستيمولوجية والمنهجية -وأيضا الذاتية- لدى الباحثة. في الواقع، وفي سياق هيمنة «ثقافة المشافهة» على الشرط الانطولوجي لمعيش الأفراد والجماعات وعلى البنية العامة للفعل الثقافي في المجتمعات العربية -ومنها المجتمع البحريني- يمكن النظر إلى المرأة -بخاصة المسنة- ك«كنز حقيقي داخل الأسرة والجماعة»، حيث تعمل على صون التراث الثقافي والاجتماعي المحلي من جهة، وتصر على نقله إلى الأجيال الناشئة وضمان إعادة إنتاجه المستقبلية من جيل لآخر من جهة أخرى. ونتيجة لذلك، يمكن أن نعتبر الاهتمام بتدوين الحكايات الشعبية من أفواه النساء هو بالضرورة تعزيز لانثروبولوجيا الحكاية الشعبية من منظور نسائي، بالشكل الذي نعيد معه الاعتبار للمرأة العربية بوصفها حجر الزاوية في الثقافية الشعبية المحلية.

يمكن أن نلمس انفراد الشيوخ والمسنين بالتراث الحكائي والحكواتي في السياق المغربي كذلك، حيث عُرفت العديد من المناطق والمجالات الاجتماعية -ساحة جامع الفنا بمراكش على سبيل المثال- بكونها «ذاكرة جماعية» (للمنطقة المحلية) وذاكرة اجتماعية (بالنسبة للمجتمع) تؤرخ للحظات منسية من التاريخ الاجتماعي والثقافي للمجتمع المغربي في السياقين الحديث والمعاصر. وأسهم هذا الأمر في إنتاج ما يمكن أن نسميه بتحديد الأدوار الاجتماعية في مجال الحكي، بحيث أن «الحياة السوسيومهنية» للرجل في المجال العام فرضت عليه إنتاج ونقل أنماط حكواتية وحكائية خاصة مقترنة بالبنية العامة للثقافية البطريركية، في حين أن طبيعة «الحياة المنزلية» للمرأة داخل المجال الخاص جعلتها تختص بإنتاج وإعادة إنتاج بنية حكائية وحكواتية تتغنى بواقع المرأة وعلاقتها بالآخر-الرجل



أكثر مما تختص بالأبعاد السياسية والاجتماعية بصورتها العامة؛ أو على الأقل لم تحضر بشكل كبير في بنية الحكايات الشعبية النسائية. لكن بالعودة إلى المجتمع البحريني، نجد العكس تماما، حيث أن المرأة تستفرد بدور المنتج للحكاية والناقل لها (وهو ما نلمسه في كون مجموعة من الراويات قد نقلن الحكايات الشعبية عن أمهاتهن بشكل مباشر) من جهة، ودور الراوي والمثمن لهذا التراث في عالم أضحى معولم ومنشبك بشكل كبير من جهة أخرى.

مع ذلك، يجب أن نشير إلى مسألة «إيتيمولوجية» غاية في الأهمية؛ يتعلق الأمر بإشكالية التسمية في الحكاية الشعبية: في البحرين تسمى الحكايات الشعبية بـ«حزاة» (جمع حزاوي أو حزوات)، وفي المغرب تسمى [في الدارجة القديمة والتقليدية] بـ«الحجاية» (جمع حجايات) –رغم احتفاظ الدارجة المعاصرة بتسمية «لَحْكَايَة أو لَحْكَايَات». للأسف، لم تحظى هذه المسائل الجزئية بكثير من الاهتمام ضمن الانثروبولوجيا الثقافية والشعبية المقارنة في السياق المغربي، حيث من الممكن أن يفتح الأمر الباب أمام الكشف عن مختلف أنماط وتجليات التلاقي الثقافي والاجتماعي – وحتى الاقتصادي والتجاري – (التاريخي بخاصة) بين الضفتين المشرقية والمغربية وتأثيرها على صوغ وإنتاج وتطعيم التراث الثقافي المحلي والعربي.

فيما يتعلق بلغة نقل وتدوين «الحزاوي» البحرينية، نجدها بسيطة إلى حد ما ومفهومة بالنسبة للجيل البحريني الشاب والمعاصر، وأيضا بالنسبة للمجتمعات الخليجية عامة، نظرا لبساطة السرد والحبكة الدرامية ضمن نسق الحكايات الشعبية، وعمق الحمولات الأخلاقية والاجتماعية والثقافية –وأحيانا الدينية– التي تحملها. وكما أشرنا سابقا، لم تعمل الكاتبة –ولا الناشر أيضا– على تعديل أو إعادة كتابة وصياغة الحزاوي وفق المنطق الموضوعي لتطور اللهجة البحرينية أو اللغة العربية،

وللأمـر مبرراتـه الابسـتيولوجية والمنهجيـة وكـذا الثقافيـة والاجتماعيـة؛ مـن منطلـق الرغبـة في الحفـاظ علـى هـذا «المـوروث الثمـين» والنـادر وتوفيرمـادة خـام للدراسـة والتحليـل والمقارنـة مـن قبـل المختصـين، لكـن مـع ذلـك سـيكون مـن المفيـد -في مرحلـة أولى- التركـيز علـى طبيعـة الشـروط الموضوعيـة والذاتيـة المتحكمـة في تحـولات اللهجـة البحرينيـة مـن خـلال البنيـة العامـة لهـذه الحكايـات، في أفـق فهـم نسـق الانتقـال اللسـني ضمـن بنيـة الزمنيـات والاجتماعيـة والثقافيـة المحليـة.

- 3 -

عملـت الباحثـة علـى جعـل مدينـة «المحـرق» (أهـم جزيـرة بعـد الجزيـرة الأم) مركـز عملهـا الميـداني في تجميـع الحـزاوي البحرينيـة خـلال النصـف الثـاني مـن سـنة 1986، إلا أن ذلـك لا يمنـع مـن اعتبـار أن هـذه الحـزاوي تعـبر بشـكل كبـير عـن المـوروث الثقـافي والتاريـخي البحريـني -بمختلـف حمولاتـه- خـلال ثمانينيـات القـرن الماضـي؛ مـن منطلـق أن اختيـار الباحثـة للمدينـة لـم يكـن اعتباطيـا بـل نبـع مـن وعـي تاريـخي بأهميـة المجـال في إنتـاج الحكايـات مـن جهـة، وفي جعـل المـرأة تسـتفرد بـدور راوي الحكايـات مـن جهـة أخـرى. وتبعـا لذلـك، نسـجل أن تيمـات الحكايـات ومواضيعهـا وإطارهـا الاجتماعـي والأخـلاقي قـد نبـع مـن الطبيعـة السوسـيومجالية للحركيـة المهنيـة والإيقاعـات البحرية-السـاحلية للمنطقـة، حيـث أن خـروج الرجـل إلى البحـر -بزمنياتـه الاجتماعيـة والثقافيـة الخاصـة (والـتي تحتـاج إلى دراسـات مسـتفيضة في الواقـع)- فـرض علـى المـرأة الانـزواء في الفضـاء المـنزلي الخـاص، وبالتـالي احتـكار «الرأسـمال الرمـزي» لإنتـاج وإعـادة إنتـاج الحـزاوي و«السـلطة الرمزيـة» لنقلهـا وتلقينهـا مـن جيـل لآخـر.

يمكـن اعتبـار أن اختيـار الكاتبـة لحقبـة الثمانينـات، مـن أجـل تدويـن هـذه الحـزاوي، يجعلنـا نقـف عنـد طبيعـة الشـروط الموضوعيـة المتحكمـة في إنتـاج الانتقـال الاجتماعـي والثقـافي للمجتمـع البحريـني مـن مجتمـع صحراوي-قبلـي نحـو مجتمـع «منشـبك» بفعـل التحـولات والتغـيرات الـتي أحدثتهـا «ثـورة البـترول» -بالنسـبة لمعظـم دول الخليـج العـربي- وتأثـيرذلـك علـى نسـق البنيـات التراثيـة والتقليديـة. لذلـك، قـد نعتـبرهـذه الحكايـات الشـعبية «شـهادة» سوسـيولوجية علـى واقـع العلاقـات والتفاعـلات الاجتماعيـة داخـل المجتمـع البحريـني، ووثيقـة تاريخيـة نفهـم مـن خلالهـا الكيفيـة الـتي بموجبهـا تـم هـذا الانتقـال البنيـوي مـن مجتمـع «صحـراوي» إلى مجتمـع «خدماتي-منشـبك»، والأثـر الـذي وشـمه في البنيـات الذهنيـة للأفـراد الجماعـات.

- 4 -

مثلـت الحكايـة الشـعبية ضمـن النسـق الثقـافي للمجتمعـات الانثروبولوجيـة (تلـك المجتمعـات الـتي تسـيطر ضمنهـا سـلطة العـادة علـى الفـرد وعلـى المشـروع المجتمعـي ككل) آليـة لنقـل المـوروث الثقـافي اللامـادي مـن جيـل لآخـر، وإدمـاج الأفـراد والجماعـات ضمـن سلسـلة الإنتـاج الاجتماعـي للقيـم والأخلاقيـات الاجتماعيـة. لذلـك، نجـد أن وظيفـة الحـزاوي -إضافـة إلى البعـد السـردي والتشـويقي- تتمثـل في تمريـر وتلقـين القيـم والمبـادئ والأخلاقيـات الثقافيـة للأفـراد، وبمـا أن روايـة الحكايـة البحرينيـة قـد اقترنـت بـ«عالـم النسـاء» فـإن ذلـك قـد أسـهم في جعـل الحـزاة متغـير نسـقي في عمليـة التربيـة والتنشـئة الاجتماعيـة. ومـا يعـزز هـذا الطـرح هـو عـدم خلـو أي حـزاة مـن عـبر وحكـم وقيـم يـراد بهـا تهـيئ الأفـراد (ذكـورا وإناثـا) لمواجهـة -ومجابهـة- الحيـاة المسـتقبلية الـتي تنتظرهـم مـن جهـة، وضمـان عودتهـم الدائمـة لهـا مـن أجـل تربيـة وتنشـئة أبنائهـم في المسـتقبل مـن جهـة أخـرى؛ أي ضمـان إعـادة إنتـاج نفـس البنيـة الثقافيـة.

مـا يلاحـظ علـى الحكايـات الـواردة في الكتـاب هـو كونهـا تحمـل قيمـا ورسـائل اجتماعيـة (التكافـل، والوفـاء...) وقيميـة (الإخـلاص، والتسـامح والشـرف...) وأخلاقيـة (الخـير، الفضيلـة...)، وفي



الآن نفسه تحمل قيم ورسائل مناقضة (التسيد، السيطرة والهيمنة، المكيدة، الشر الاستغلال...) وتتعايش -ضمن النسق السردي- بشكل اعتباطي مع بعضها البعض؛ إلى درجة يصعب معها أحيانا تمييز التيمة الجوهرية للحكاية دون النظر في اختتاميتها. ونتيجة لذلك، تصبح الحزاة تعبيرا ثقافيا عما هو كائن واستشرافا -فلسفيا- مستقبليا لما يجب أن يكون عليه الناس والمجتمع في تفاعلاتهم وعلائقياتهم الثقافية، ويتداخل المعنى والدلالة بالقيمة والمبدأ. يدفعنا هذا الأمر للتنبيه إلى ضعف الاشتغال العلمي بمدارسة هذه الحكايات دون تبني نهج متداخل ومتعدد التخصصات؛ من منطلق أن «الأسرار الثقافية والاجتماعية» لهذا الكنز الحكائي ثاوية فيما وراء السطور أكثر من ظاهرها.

لفت انتباهي في مقدمة الكتاب إشارة الباحثة إلى عدم تضمن الحزاوي الواردة لقيم أو معاني دينية - في الحقيقة، تقصد النسق العام للحكايات - سواء مصرحة أو مبطنة، وهو حكم لا ينم عن مدارسة واحتكاك كبير بالمنطق البراديغمي والإنعكاسي لعلوم اجتماع الثقافة الشعبية -بخاصة في السياق العربي- أو على الأقل قراءة عامة وسطحية للمعاني والدلالات البنيوية -وليس النسقية- للحزاوي، في حين أن الشرط الموضوعي لمراس سوسيولوجيا وأنثروبولوجيا الأديان ينبهنا إلى أن كنه الظاهرة الدينية - الشعبية أو الرسمية - يكمن في تلك الدلالات التي يضفيها الفاعلون على أفعالهم، وعلى المعاني الخفية والرمزية للخطابات وليس فقط فيما يصرح به بالمكاتبة والمشافهة.

يظل المكون الديني عنصرا جوهريا ضمن بنية الحكاية وسياق التلقي؛ من منطلق أن البيئة الثقافية لشبه الجزيرة العربية ظلت عبر التاريخ تعمل على استدماج الأنساق الدينية ضمن تصوراتها الثقافية والفكرية وممارستها الاجتماعية والاقتصادية، لذلك تختلف طرق التعبير عنه أو إدماجه في المكون الحكائي، إلا أنه يظل حاضرا باستمرار في البنيات الموضوعية والبنيات الاجتماعية للأفراد والجماعات: هذا هو الدرس الذي تعلمه لنا أنثروبولوجيا الأديان. وقد تختلف طرق تصريفه ضمن نسق الحكاية، واستبطانه في متن الحكي نفسه، إلا أن وظيفة المتخصص تكمن في الكشف عن المكونات الخفية لحضور الديني في نسق الحكائي؛ بخاصة التدين في شقه الشعبي والتقليدي.

تجدر الإشارة إلى أن تداخل الأزمنة السردية وترابطها في سياق الحكايات، وتفاعل الخيال مع

التخييل الإبداعي، يضفي على الحزاوي قيمة خاصة تمكننا من الكشف عن العلاقة بين التخييل (حضور الحيوانات الناطقة، الأحداث الميتولوجية...) والأسطرة (بخاصة تلك المرتبطة بالمسنات اللواتي يشعرن بالوحدة وتخلي المجتمع عنهن واعتراف الثقافة بهن) من خلال التجلي والحضور الخفي (صعب التحديد ويحتاج إلى مراس وعدة منهجية أنثروبولوجية ولسانية) والصريح للقيم والحمولات الدينية والتاريخية (على الرغم من ضعف التصريح المباشر به ضمن سردية الحكاية).

- 5 -

يظل التعاطي مع الأدب الشعبي في العالم العربي بالجمع والتصنيف، قبل المدارسة والتحليل العلمي، في حاجة إلى استراتيجيات علمية متعددة التخصصات -ومتعددة الأقطار- من أجل توفير قاعدة عمل واشتغال للباحثين والمهتمين، والانفتاح على منطق الاشتغال الجمعي (الجماعات العلمية) وتشارك التجارب العلمية والعملية، فضلا عن ضرورة المواكبة الابستيمولوجية والنقدية لكل ما ينشر أو يجمع، كل ذلك من أجل الرفع من جودة الممارسة العلمية في السياق العربي، وتحقيق المصالحة الموضوعية بين قضية التنظير والميدان، والكم والكيف... ضمن براديغم الاشتغال على التراث الثقافي بمختلف تجلياته.

في الختام، يظل هذا الكتاب «شهادة» و«وثيقة» تاريخية وانثروبولوجية على حقبة مهمة من التاريخ المعاصر للمجتمع البحريني، ويمثل أرضية أولية للاشتغال العلمي والمقارن على واقع ومصير الحكايات الشعبية في المجتمع البحريني - والمجتمعات العربية بشكل عام - في سياق انشباكية وعولمة الأنماط الثقافية للحياة من جهة، والانتقال الاجتماعي نحو ثقافة الصورة التي أضحت منافس لثقافة المشافهة، بوصفها المتغير المركزي في حياة الحكايات الشعبية واستمرارية الأدب الشعبي، من جهة أخرى. لكن مع ذلك، وبالعودة إلى السياق المغربي، نجد أن التعاطي مع التراث الثقافي المحلي -الإقليمي والعربي- لا يزال غير مواكب للغنى الإثني والثقافي الذي يميز المجتمع المغربي، ويجعلنا نرى في إمكانية تبادل التجارب والخبرات والدراسات والأبحاث بين «الجماعات العلمية» المغربية ونظيرتها الخليجية ضرورة لا غنى عنها إذا أردنا مواكبة التحولات الكونية التي يعرفها تعاطي الدول الغربية مع موروثها الثقافي والاجتماعي، والحرص على صون الخصوصيات المحلية في سياق عالم متحول وغير متكافئ على نحو متزايد باستمرار.

الهوامش

1. أنظر المؤلف المرجعي للأنثروبولوجي والمستشرق الفرنسي «فرانك ميرميه»:
Franck Mermier et Charif Majdalani, (2016), ouvrage collectif, Regards sur l’édition dans le monde arabe, éditions Karthala, 306 p.

الصور

- أرشيف الثقافة الشعبية